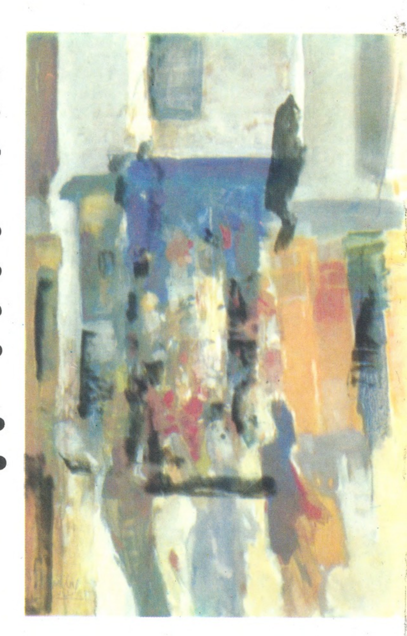
فكر وإبداع

إصدار علمى جامعى متخصص محكم

إشراف : أ. د. حسن البندارى



● الاستسلام والانهزامية فى كتاب الأمير .
● السيمياء : المفهوم و الآفاق .
● القالب المسرحى إطارا فى القصيدة الفلسطينية المعاصرة .
● الحب فى شعر سيد قطب .
● تجليات الحياة و الموت .
● جماليات التناص .
● ظاهرة التثنية بين الوصف اللسانى والبحث التاريخى .
● موانع الجمع بين حروف المعانى فى الجمله .
● التاريخ المحلى فى الحجاز.. نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثالث الهجرى .

الجزء الخامس و الثلاثون
يونيو ٢٠٠٦

رابطة الأدب الحديث

قواعـد النشــر بالإصدار

• يقبل اصدار فكر وإبـداع نشر المواد وفقا للاعتبارات التالية:

١ ـ أن تكون المواد المرسلة إلى الاصدار ـ مبتكرة ولم يسبق نشرها.

٢ ـ تخضع المواد للتحكيم النوعى المتخصص .

٣ ـ يخطر الاصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .

٤ ـ لا يقبل الاصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.

٥ ـ البحوث والدراسات التى يرى المحكمون تعديل مواضع فيها ـ ترد إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكى تأخذ طريقها إلى النشر.

٦ ـ الاصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعني بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة

تصدر عن: رابطة الأدب الحديث

مؤسس الإصدار والمشرف عليه(عضو مجلس الإدارة)

أ.د حسن البنداري

* * * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي.
- الكشف عن الباحثين المتميزين والمغمورين.
- تنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- المشاركة في تحديد معالم ثقافتنا المعاصرة.
- عقد حوارات متنوعة مع كافة الاتجاهات.
- التوفيق بين الصيغة التراثية والصيغة الحداثية.

لوحة الغلاف

للفنان : بديع شوشان

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعني بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر عن رابطة الأدب الحديث

القاهرة: ٦ شارع بنك مصر

ص.ب ٤٦ بريد محمد فريد ت: ٣٩٣٤٦٩٥

رئيس مجلس إدارة الرابطة: الشاعر/ محمد علي عبد العال

رقم الإيداع	٢٠٠٦/١٦٦٦

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة: ٣٧٥٦٢٩٩

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)
أ.د حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د السعيد الورقي	**د أمل الأنور**
أ.د صلاح بكر	**د. د فهمي حرب**
أ.د عبد الرحمن سالم	**الأديب محمد قطب**
أ.د عزيزة السيد	**الأديب نبيل عبد الحميد**
أ.د علي علي صبح	**د (طبيب) أنس عزقول**
أ.د علية الجنزوري	**د شيخة الخليفي**
أ.د وفاء إبراهيم	**د (طبيب) رباب عزقول**
أ.د نادية يوسف	**د محمد رياض العشيري**
أ.د محمد مصطفى سلام	**د نادية عبد اللطيف**
أ.د نعيم عطية	**د يحيى فرغل**
د كاميليا صبحي	**د أحمد عبد التواب**

أمانة الإصدار: فاطمة عبد العزيز صديق

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة- روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات- جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ -٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة ت ٣٩١٤٣٢٧

الجزء الخامس والثلاثون - يونيو ٢٠٠٦

مستشارو الجزء الخامس والثلاثين

١- أ.د أحمد كشك.
٢- أ.د اعتماد علام.
٣- أ.د زين نصار.
٤- أ.د سلوى لطفي.
٥- أ.د شفيع السيد.
٦- أ.د صبري إبراهيم السيد.
٧- أ.د الطاهر مكي.
٨- أ.د طه وادي.
٩- أ.د عبد الحكيم حسان.
١٠-أ.د عبد الرحمن سالم.
١١-أ.د عصام بهي.
١٢- أ.د علي أبو المكارم.
١٣- أ.د فاطمه عبد المجيد.
١٤- أ.د فضيلة فتوح.
١٥- أ.د فيفيان لبيب بدير.
١٦- أ.د محمد حسن عبد الله.
١٧- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
١٨- أ.د محمد السعيد جمال الدين.
١٩- أ.د محمد عبد المطلب.
٢٠- أ.د منى محمد عبد العزيز.
٢١- أ.د نبيل راغب.
٢٢- أ.د نفيسة عليش.

المحتويات		الصفحة

المحتويات		الصفحة
تقديم:فكر وإبداع..إصدار رصين	الشاعر محمد على عبد العال	٦
افتتاحية الجزء الخامس والثلاثين	د. حسن البنداري	٧
● المادة العربية:		
- الاستسلام والانهزامية في كتاب الأمير.	د. صالح مفقودة	١١
- السيمياء: المفهوم والآفاق.	د. شلواي عمار	٢٧
- القالب المسرحي إطارا في القصيدة الفلسطينية المعاصرة.	د. نظمي بركة	٣٩
- الحب في شعر سيد قطب رؤية نقدية.	د. أمين أبو بكر	٨٧
- تجليات الحياة والموت.	محمد فورار	١٤٧
- جماليات التناص.	جمال مباركي	١٧١
- ظاهرة التشبيه بين الوصف السلبي والبحث التاريخي.	الأمين ملاوي	١٨٩
- موانع الجمع بين حروف المعاني في الجملة.	د.محمد فريد	٢١١
- التاريخي المحلي في الحجاز.نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثالث الهجري.	د.فهد بن عبد العزيز الدامغ	٢٥٥
● المادة غير العربية:		
• Le Théâtre de Bernard Dadié مشكلة الاستعمار في مسرح برنارد داوييه د. فيفي مكسيموس		1
• Sens et signifiance dans la traduction d'un poème المعني والنواحي الجمالية في ترجمة الشعر د. مني هاشم		43
• Un Cheminement dans la vie de Françoise Mallet Joris مسيرة في حياة فرانسواز ماليه-جوريس د. فيفي مكسيموس		111
• "Choc des civilisations", dialogue des cultures", ...Une lecture critique du discours français "صدام الحضارات"، "حوار الثقافات": قراءة نقدية للخطاب الفرنسي		145

بسم الله الرحمن الرحيم

تقـــديــم

فــكر وإبــداع: إصـــدرا رصيـــن

للشـــاعر محمد علي عبد العال

رئيس مجلس إدارة رابطة الأدب الحديث

أن أقدم هذا الجزء الخامس والثلاثين من الإصدار العلمي الجـــامعي المتخصص المحكم بعد رحيل أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي – فهذا دليـــل علي أن العمل الطيب كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعهـــا فـــي الســـماء. وسوف تمتد الفروع وتثمر، بسبب صلابة وإصرار مبدع هـــذا الإصـــدار ومؤسسه أ.د حسن البنداري، وبجهـــود هيئـــة الإصـــدار والمستشـــارين. وجميعهم من ذوي الفكر العالي الرصين. إنهم جميعا يسعون إلى تواصـــل هذا الإصدار واستمراره، بل والتوسع فيه من حيث الكم والكيف .

والواقع أننا نتوقع أن يستمر تطور هذا الإصدار في الأجزاء القادمـــة بما يتلاءم مع كل تقدم في الفكر الإنساني الخلاق. فالصفوة هي صـــاحبة الفكر الجاد الذي يقود إلـــى التقـــدم والرقـــي، ويصـــرف النفـــوس عـــن الصراعات إلى العمل المنتج النابع من "الحب" الصادق الأصيل.

فإلى كل متعطش ومحب للمعرفة والعلم في مصر والوطن العربـــي والعالم الإسلامي والعالم الإنساني عامة– هذا الجزء مـــن إصـــدار فكـــر وإبداع الذي يسعد "رابطة الأدب الحديث" أن يحمل اسمها إلى كل باحـــث وأديب يسعى إلى إقرار كرامة العمل الأدبي واحترام البحث العلمي.

واالله تعـــالى ولـــي التوفـــيـــق

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية الجزء الخامس والثلاثين - يونيو ٢٠٠٦

د. حسن البنداري

كلما صدر جزء جديد من هذا الإصدار العلمي المحكم-تضاعف يقيننا بأننا كنا على حق حين رأينا أن ميدان البحث العلمي والإبداع الأدبي بحاجة ماسة إلى مزيد من العمل الجاد المخلص الساعي إلى المشاركة في إكمال المشهد العلمي والثقافي في وطننا العربي. ويضم هذا الجزء اثنا عشر بحثا .. تسعة بحوث باللغة العربية وثلاثة بحوث باللغة الفرنسية:

أما البحوث العربية فهي: الاستسلام والانهزامية في كتاب الأمير (مسالك أبواب الحديث للكاتب واسينى الأعرج) للدكتور صالح مفقودة، والسيمياء: المفهوم والآفاق للدكتور شلواى عمار، والقالب المسرحي إطارا في القصيدة الفلسطينية المعاصرة للدكتور نظمي بركة، والحب في شعر سيد قطب.. رؤية نقدية للدكتور أمين أبو بكر، وتجليات الحياة والموت لمحمد فورار، وجماليات التناص لجمال مباركي، وظاهرة التثنية في اللغة العربية بين الوصف اللساني والبحث التاريخي للأمين ملاوي، وموانع الجمع بين حروف المعاني في الجملة للدكتور محمد فريد أحمد حسن، والتاريخ المحلي في الحجاز..نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثالث الهجرى للدكتور فهد بن عبد العزيز محمد الدامغ.

وأما البحوث الفرنسية فهي : مشكلة الاستعمار في مسرح برنارد داوبيه للدكتورة فيفي فريد مكسيموس، والمعني والنواحي الجمالية في ترجمة الشعر للدكتورة منى هاشم، ومسيرة في حياة فرانسواز مالبيه-جوريس للدكتورة فيفي فريد مكسيموس.

إن جميع هذه البحوث -كما نري - تدل على ثقة أصحابها في أهمية هذا الإصدار وضرورة تواصله واستمراره، لاسيما أنه يحظى بتأييد المستنيرين من الأكاديميين والنقاد والأدباء، وبإيمانهم برسالته الحضارية.

والله تعالي ولي التوفيق

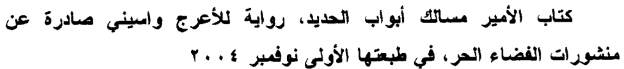
المادة العربية

* البحث

* المقال النقدي

الاستسلام والانهزامية في كتاب الأمير
مسالك أبواب الحديد للكاتب واسيني الأعرج

د /صالح مفقودة(*)



كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، رواية للأعرج واسيني صادرة عن منشورات الفضاء الحر، في طبعتها الأولى نوفمبر ٢٠٠٤

تحتوي الرواية على ٥٥٤ صفحة من الحجم الصغير، قسمها صاحبها إلى أقسام سماها أبوابا،واضعا لكل باب عنوانا ، وعند مدخل كل باب عنوان "الأميرالية" ، بعدها فصولا أعطاها اسم الوقفة الأولى ، الثانية .....ينظر الجدول رقم (١).

نقطة انطلاق الرواية وافتتاحيتها محددة زمنيا بتاريخ ٢٨جوان ١٨٦٤ فجرا تحت عنوان الأميرالية ١؛ إذ ينطلق جون موبي في زورق صياد مالطي لوضع أكاليل من الأتربة في عرض البحر تنفيذا لوصية الأسقف "مونسنيورأنطوان ديبوش" " Monseuneur Antoune dupuche، الذي يصادف اليوم المذكور عودة جثمانه من فرنسا إلى الأرض التي أحبها الجزائر،جون موبي كان خادما أمينا لأسقف الجزائر، لزمه طول حياته وتعهد بوضع هده الأكاليل بعد موته ، وقد نفذ الوصية وفي طريق عودته برفقة الصياد يفتح كتابا بقلم أنطوان د يبوش عنوانه: عبد القادر في قصر أمبواز، الكتاب مهدى إلى لويس نابليون بونابرت رئيس الجمهورية الفرنسية.

(*) أستاذ الأدب العربي- جامعة بسكرة- الجزائر

عند مدخل كل باب من الأبواب التي يتضمنها الكتاب وتحت عنوان الأميرالية ، يعود الكاتب ليحدثنا عن جون موبي ، وعن الزورق ، وعودة رفات الأسقف، ففي الأميرالية(٢) تظهر السفينة المقلة لرفات ديبوش المساة "الطاميزTAMISE" خرج الجثمان من مدينة بوردو في ٢٤جويلية ووصل مارسيليا في ٢٦ ويتكلم جون موبي عن مرض ديبوش وتفانيه لخدمة البشرية ، وموقفه في الدفاع عن الأمير عبد القادر لاطلاق سراحه .

في الاميرالية (٣) يعود جون موبي رفقة الصياد إلى الاميرالية ،وموضوع الحديث دوما عن الأسقف ديبوش ، وما لقيه من مصاعب طوال حياته ، فبسبب مشاريعه الخيرية الكثيرة ،تعرض لديون ، وللتهديد بالسجن ، وهذا ما جعله يخرج ذات يوم ٢٢جويلية ١٨٤٢ م من أرض الجزائر .

في الاميرالية ٤ يستقبل الجثمان، ويقام قداس جنائزي كبير ثم ينتقل الجثمان إلى الكاتدرائية، وبعد ذلك يتعين على جون موبي- وقد أكمل مهمته- أن يعود إلى فرنسا.

هذه الرحلة البحرية لوضع الأكاليل في البحر، لا تستغرق إلا يوما واحدا من الفجر إلى طلوع النهار، ولكنها تتوزع عبر الكتاب بأكمله، ليكون مضمون الكتاب جهد الأسقف في الدفاع عن الأمير عبد القادر، والذهاب له في مقر إقامته للتقرب منه أكثر، وذلك بمساءلته عن أمور حربية، ومن ثم تصوير بعض الأيام والحروب في الجزائر، بحيث يكون الأمير هو المفصح والموضح، وقد يكون سارد آخر، وفي كل وقفة من وقفات الكتاب جزء من تاريخ الأمير والجزائر عامة.فكيف تسنى لمونسينيور ديبوش أن يتعرف على الأمير عبد القادر؟

مونسينيور ديبوش كان أسقف الجزائر "عين كأول قس للجزائر من طرف البابا غريغور السادس عشر ١٨٣٨" [١]

في أحد الأيام أو بالأحرى في إحدى الليالي يحددها الكاتب على لسان ديبوش ب ٢١ مايو ١٨٤١ أتته إمرأة ترتعد من شدة البرد، ومن شدة الخوف على زوجها، الذي تم أسره بنواحي الدويرة، كانت المرأة تحمل رضيعها، وكان جسدها شبه عار، استقبلها القس ،واستمع إلى شكواها،أخبرته بأنها زوجة نائب المتصرف المالي العسكري، قائلة: "نعم يا مونسينيور أنا زوجة 'ماسو نائب المتصرف المالي العسكري Massot sous intendant militaire" الذي سجن بالقرب من الدويرة، إني خائفة على حياته من عناد" بيجوBugeaud" الذي رفض أي حوار مع عبد القادر فهو سجين لدى العرب ، وأخشى أن يُقتل، زوجي لم يكن محاربا، فهو مجرد متصرف مالي، حنث نحو الله لأن كل سبل البشر قد انسدت في وجهي" [٢].

وقد أوضحت المرأة تخوفها من العرب الذين وصلها عنهم أنهم إذا قبضوا على ضحيتهم لا يفكرون إلا في قطع الرأس ، وإرساله إلى الخليفة لأخذ المكافأة، وأحيانا يكتفون بقطع الآذان بدل الرؤوس ، للتخفيف من مهمة الإرسالية، عندما يكون عدد المقتولين كبيرا، وقد بلغها أن بعضهم كان في الكثير من الأوقات لا يتوانى عن قتل ذويه من البيض ممن تشبه آذانهم آذان الروميين في صغر حجمها،ويملأ زوادته، ويذهب بها نحو الخليفة مدعيا أنه قتلهم في مكان ما، ليأخذ حقه.

هذه الصورة المشوهة عن العرب والتي كانت لدى الأوروبيين ليست استثناء لدى هذه الشخصية ، بل هي الصورة الشائعة ،وإن كان مونسينيور لايؤمن بها تماما إلا أنه لم يستطع نفيها في ذلك الوقت ، والذي يؤكد على شيوع هذه الصورة ، هذه

اللفتة الساخرة التي صدرت من الكولونيل يوسف في معرض إجابته عن سؤال الدوق دومال عن خسائر الأمير فقال: "أكثر من ثلاثمائة رأس، وستمائة زوج من الآذان.قالها يوسف مشددا على عدد الآذان، وهو يقهقه بخشونة وبصوت عال . فهم الدوق دومال قصده جيدا:

-أتمنى أن لا نصل إلى الحالة التي يقال عنا فيها أننا نقلدهم في قتل المساجين " [٣].

ولعل ديبوش لم يكن قاطعا بهذه الصورة ،فحاول طمأنة المرأة،وأرسل إلى الأمير عبد القادر يطلب منه فك سراح السجين، فجاء في رد الأمير : "كان من واجبك أن تطلب مني إطلاق سراح كل المساجين المسيحيين الذين حبسناهم منذ عودة الحرب، بعد فسخ معاهدة تافنة، وليس سجينا واحدا كائننا من يكون ،وكان لفعلك هذا أن يزداد عظمة لو مس كذلك السجناء المسلمين الذين ينطفئون في سجونكم، أحب لأخيك ما تحب لنفسك " [٤].

كان الوضع في باريس ليس على مايرام أمنيا ، عندما غادر القطار المحطة، كان مونسينيور ديبوش يتذكر المرأة التي أُسر زوجها لدى الأمير

تبين للأسقف أن غرفة النواب لم تخرج برأي واضح، ولذلك قرر أن يخط رسالة، عبارة عن مرافعة يرسلها إلى رئيس الجمهورية ، يدافع فيها عن الأمير مبينا خصاله ومبرزا طيب أخلاقه، وقد تطلب منه ذلك التردد على الأمير ، بل والإقامة لديه في بعض الأحيان .

في نوفمبر ١٨٤٨ ومونسينيور ديبوش يتوجه إلى الأمير عبد القادر التقى بالكولونيل أوجين دوماLe »   « colonel Eugene Dumas وقد قدم هذا الأخير انطباعا عن الأمير واصفا إياه بما يلي :

العزوف عن الدنيا ، وعدم الشكوى، وإيجاد الأعذار حتى لخصومه، ويلمس ديبوش بالفعل ذلك عند الأمير ،فعندما أعرب ديبوش للأمير بأنه لم يأته بشيء ملموس،وأنه أتاه بقلب مليء بالخير والدعوات قال الأمير :

"لو تعلم يامونسينيور ، فأنا أفضل أن أراك فارغ اليدين ممتلئ القلب على أن أراك مليء اليدين وفارغ القلب،اطمئن فأنا لا أعني من كلامي إلا الخير الروحي ، ماعداه الله وحده يملك الإجابات عنه " [٥].

انبهر مونسينيور ديبوش لهذا الرد،وازداد تعظيما للأمير، وقد نتج عن هذه المراسلة تبادل الأسرى. حادثة هذه المرأة هي النقطة التي قادت الأسقف للتعرف على الأمير، ولذلك فإنه كثيرا ما كان يتذكرها، ومن أجل الصورة الجيدة التي يحملها عن الأمير قرر الدفاع عنه، ومنذ الوقفة الأولى في الكتاب بعنوان "مرايا الأوهام الضائعة"لا يحدد الكاتب التاريخ أولا: ١٧ جانفي ١٨٤٨ ،ويصف يوما من يوميات "مونسينيور ديبوش"الذي استعد لحضور جلسة المناقشة في غرفة المنتخبين منذ الفجر.

هذا الفصل من الكتاب مقسم إلى ثلاثة أقسام:

- الأول: يبدأ من استعداد "مونسينيور ديبوش" الذهاب إلى غاية الوصول إلى مكان المناقشة،بواسطة عربة يجرها حصان ،وتخترق العربة شوارع باريس.
- الثاني:مخصص للنقاش الذي تركز حول النقاط الآتية:مصلحة فرنسا التي تقتضي أخذ الحذر في التعامل مع الأمير،ومن جهة أخرى ، فإن على فرنسا أن تحافظ على شرف الكلمة ،باحترام وعدها للأمير عبد القادر ، والذي التزم به "الجنرال لاموريسيير" وزكاه حاكم الجزائر " الدوق دومال"، غير

أن هناك تحفظات لدى بعض الحاضرين،والذين يعتبرون الأمير مجرما بسبب ذبح لأكثر من ٣٠٠ سجين في يوم واحد. [٦].

انتهت جلسة ذلك اليوم بدون رأي واضح في القضية، وعاد "مونسينيور ديبوش حيث يقيم في الفندق، لملم أوراقه، ثم – والليل يرخي سدوله- توجه نحو محطة قطار أورليان، ليتوجه بعدئذ إلى "بوردو" قاطعا أكثر من ٤٠٠ كلم.

نلاحظ أن واسيني لختار نقطة البداية للحديث عن الأمير، واختار من يكشف عظمة الأمير وجانبه الروحي ، لختار أسقفا عاش في الجزائر.

١- فهل أراد واسيني من ذلك التركيز على الجانب الروحي للأمير، ثم الانتقال إلى الجانب العسكري ؟

٢- وهل لبيان هذا الجانب ،يتطلب الأمر أن يكون شخص مسيحي هو الذي يكشف هذه الأمور ، هل هي الرغبة في الانطلاق من الآخر تقريبا لوجهات النظر ؟

وإذا كنا نفهم تقدير مونسينيور ديبوش للأمير عبد القادر ،وموقفه الإنساني مع الأسرى ، فإن هناك أمورا يصعب فهمها وهضمها منها :

١- اعتراف الأمير عبد القادر بجهود الأسقف في الجزائر وتقدير دوره الإنساني الذي لا يخلو بطبيعة الحال من البعد الديني التنصيري.

٢- رغبة الأمير الملحاحة في الاطلاع على الإنجيل ،لأن فترة الحروب لم تسمح له إلا بالاطلاع على شذرات منه ، ولو كان الأمر يتعلق بالرغبة في الاطلاع على الإنجيل فقط لهان الأمر ، ولكن الأمر تجاوز كل ذلك ، يقول الأمير: ((روحك أنت غالية ، ومستعد أن لمنح دمي لإنقاذها، امنحني من وقتك قليلا لأتعرف على دينك، وإذا اقتنعت به سرت نحوه)) [٧].

يقول الكاتب بعدئذ : ((في تلك اللحظة رأى مونسينيور ديبوش الأمير وهو يركب بصحبته القطار المتجه إلى روما ليتلقى التعميد من يدي البابا الأكبر)) [٨].
كما يطلب الأمير دعوات القديسين والنصرانيين قائلا: "قل لكل من تلقاه من القديسين النصرانيين أن يدعو لي لكي يغمرني الله بنوره ،ويفك كربتي وأسري" [٩].

هل يمكن أن تكون صورة الأمير عبد القادر الرجل المتصوف المشبع بروح الجهاد على هذه الصورة من الود للمسيحيين ؟ وهل من حق الكاتب أن يجعل من هذه الشخصية ذات توجه مسيحي ؟ أم أنه يريد أن يجعل من الأمير نقطة وصل بين الأديان ، خاصة وأن الرجل لعب هذا الدور فيما بعد في المشرق العربي ؟ ولكن لماذا لا يكون ذلك من كلا الطرفين عبد القادر وديبوش ؟

نحن نفهم الانبهار بالحضارة الغربية ، والإعجاب بالتنظيم المدني والحربي الذي اكتشفه الأمير ، وكان على علم به من قبل ، ولكن من الجانب الروحي لا يمكن أن يكون الأمير بهذه السلبية ، ومن هنا نطرح التساؤل الآتي :

هل نعد كتاب الأمير إساءة صارخة للأمير عبد القادر ومن خلاله إلى الشعب الجزائري المسلم بجهاده الطويل في سبيل نصرة الدين والوطن ؟

الأمير والرعية

ما هي الظروف التي تولى فيها الأمير القيادة ، وكيف تمت بيعته ؟وهل كان قائدا منسجما مع الرعية؟

يخبرنا التاريخ وتخبرنا الرواية أن الأمير عبد القادر ينتمي لأسرة مشهورة في الغرب الجزائري ، وأن أباه محي الدين ذائع الصيت واسع الثراء ، ذو مكانة بين القبائل ، ولما كان الشيخ قد كبر فقد أراد أن يجعل ابنه يتقلد مكانه ويأخذ زمام القيادة . [١٠].

لم يكن الأمير ذا رغبة في الزعامة والقيادة ، ولكن المسؤولية ألقيت على عاتقه، ومرد ذلك إلى رؤية رآها والده، ورآها سيدي لعرج ،وسرعان ماردها الناس وباركوها، في هذه الأجواء تمت بيعة الأمير عبد القادر.وصار الناس في الأسواق والقوالون يرددون قصة الشاب الذي خرج من صلب الأرض بعد رؤيا رآها والده وسيدي لعرج وعلماء أرض الحجاز "عوده يقطع لبحور والوديان ولجراف العامرة وسيفه بتار يفلق الجبال ،وأحجار الصوان، رجل شرب العلم في الكيسان وجاي من بلاد برانية، يقول: "الذين عرفوه أو سمعوا به ، أنه بسلطانه سيغلق أبواب البحر في وجه النصارى والكفار الذين ظنوا أن كل الأبواب مفتوحة، يدير فيهم واش دار السيد علي في الكفار" [11] .

والشيء نفسه نجده في المسجد إذ يخطب الإمام قائلا : "أبشركم أن هاتفا وقف على سيدي الأعرج وسيدي محي الدين ، وبشرهم بسلطان سينزل من لحمهم،فارس لا شيء يشبهه ، فيه من روح الله واستماتة المجاهد وسمة الأنبياء ، اليوم ستتم مبايعة هذا السلطان الذي سيحارب فلول الغزاة" [12] .

بعد أن تمت بيعة الأمير لختلى بنفسه أسبوعا، لم يكن الأمير راضيا عن الوضع الذي هو فيه على الإطلاق، ولم يكن مؤمنا في ظل هذه الظروف بأي نصر على الأعداء، كان يرى ويشعر بما يلي :

١- أن الزمن على حافته ،وأن زمنا آخر مقبل ، إذ لم تعد الشجاعة وحدها كافية ، ولم يعد السيف ينفع أمام التطور الحربي ، وكلما وقع اشتباك مع قوات العدو إلا وازداد اقتناعا بذلك ، يصف الكاتب الأمير وهو يتجه إلى معسكر بعد أن تأكد من ضعف أسلحته فيقول: كان الأمير قد اتخذ قرار العودة إلى معسكر بعدما

تأكد أن أسلحته لم تكن قوية بالشكل الذي يجعله يواجه القوات الفرنسية ، تأمل قليلا المدفع الصغير، والمدفع الجبلي الذي انفلق إثر ثالث رمية" [١٣].

هذا الشعور بالضعف تجاه الآخر ظل يلازمه طوال فترة حروبه، وكان الأمير يشعر بضرورة بناء آلة حربية تشبه الآلة الحربية التي يمتلكها العدو، ولهذا فقد عمل كل ما في وسعه على عدم الاكتفاء بتصليح الأسلحة وإنما بإنتاجها،فأقام المصانع الخاصة بذلك معتمدا على الفرنسيين أنفسهم وعلى الإيطاليين، ولكن مثل هذا الأمر يحتاج إلى وقت وإلى استقرار، والرجل كان في حالة حرب ، مفروضة من الجهتين، مفروضة من جهة فرنسا، التي كانت عازمة على تثبيت أركانها في البلاد، ومفروضة من طرف القبائل التي تتبع الأمير ، لأنها كانت قد تعودت على حياة السلب والنهب، في هذا الوضع المحرج كان الأمير يعمل بارتباك، غير مقتنع على إطلاقا بالنصر، يقول : "إذا لم نبن آلة حربية موازية لآلتهم أو على الأقل قريبة منها، سنظل تحت رحمتهم، صحيح أننا نقاوم باستماتة، ولكن سنخسر الحرب إن آجلا أو عاجلا " [١٤].

لم تبرز قوة الأمير على الأعداء إلا نادرا ومع نصره لم يشعر بالفرح ،لأنه كان مقتنعا أن فرنسا ستقوم بتدميره، وإذا ما كان للأمير قوة فإنها كانت تظهر في الهجوم على القبائل الخارجة عن سلطانه،أو القبائل المرتدة بعد البيعة، فقوته إذن لم تتعد حدود بني جلدته، وحتى مع هؤلاء ،كان بحاجة إلى تدعيم أجنبي وفرنسي بالذات ليثبت قوته ونصره، كما وقع في الهجوم على عين ماضي ، إذ استمر الحصار سبعة شهور من ١٢ جوان حتى ١٢ جانفي ١٨٣٩ تاريخ حرق المدينة بعد أن انتهى الأمر بالاتفاق على خروج شيخ الزاوية التيجانية باتجاه بني ميزاب .

هذا النصر على خصمه ، ما كان ليتحقق لولا مساعدة من فرنسا، ومن ملك المغرب ،ولولا ذلك ما استطاع إبادة المدينة، وقهر مقدم الزاوية، وبعد هذا النصر شعر الأمير وكأنه أمام هزيمة ، بسبب ماسينجر على ذلك من نقص في شعبيته، وبسبب أن هذا النصر لم يكن على العدو الحقيقي ، ثم أنه بفضل تدخل أجنبي، وإذن فإن الأمير لم يكد يذق طعم النصر ،وهزائمه كانت تتوالى إلى غاية استسلامه الطبيعي والمؤكد.

٢- تقلد الأمير عبد القادر الإمارة على قبائل لا يحكمها قانون واحد ولا يجمعها هدف واضح محدد، ولا شعور وطني، بل تحكمها العصبية القبلية، وتقوم حياة القبائل فيها على السلب والنهب، هذا الوضع ظل الأمير يعاني منه ،وظل يبذل الجهد من أجل الوحدة الوطنية .يقول الأمير عبد القادر : "نحتاج إلى وقت كبير لكي ندرك أننا من أرض واحدة، ولو كنا قبائل شتى ، وأن مستقبلنا الكبير في تكاتفنا وتعاضدنا وليس في تقاتلنا" [١٥] .

إن إحلال الوطنية محل القبلية أمر يحتاج إلى استقرار الأوضاع ، ويحتاج إلى وقت طويل، وهو ما لم يتوفر للأمير، ولذلك ظل يعاني من هذه المشكلة ، مشكلة العقلية الفردية، يقول: " بناء الدولة يحتاج إلى حالة استقرار، ما تزال العصبية القبلية هي سيدة العلاقات وهي التي تحرك الناس، كل واحد يظن نفسه هو سيد نفسه" [١٦] .

كان الأمير إذن يعاني من جميع الجبهات ، فلا قوة تكافئ قوة العدو، ولا استقرار يسمح بإقامة دولة، ولا ذهنيات تسمح بذلك، إن عدم امتلاك قدرة في مستوى قوة المستعمر أمر لا يمكن أن يحول دون المقاومة ، أو على الأقل تعطيل

جزء من مفعول هذه القوة، ولكن ذلك لا يتحقق إلا بوجود وحدة حقيقية وثقة كبيرة فيما يتم القيام به، الأمر الذي لم تكن القبائل حينها على استعداد لتقبله.

يصف عبد القادر القبائل وما يسميه سيل من البشر ، فيقول: "إنه يتحين الوقت الذي يعود فيه إلى الغزو والغنائم، شعب لا يقف إلا مع الواقف ، وعندما ينكسر يتخلى عنه بسخاء كبير، ويذهب باتجاه المنتصر، كأنه لا توجد لديه أية قضية" [١٧] .

إن العصبية القبلية، وانعدام الهدف الوطني ،جعل الأمير يفقد الثقة في الشعب الذي يقوده، ويواصل العمل بصورة شكلية أشبه ما تكون بالعبثية.

حياة البذخ

حكم الأمير أقواما وقبائل تتحكم فيهم الشهوات والأهواء يبايعون ثم يرتدون ، ونظرا لذلك فقد وصل الأمير ذات يوم إلى القناعة بضرورة التخلي عن القيادة ، ولهذا الغرض فقد جمع الناس في المسجد ذاته الذي تمت فيه البيعة ، وقال للناس: "أشعر أنني لست مؤهلا لقيادة أمة ، كل يوم يرتد قسمها الأكبر ضدي ...لم أعد صالحا لقيادة هذا السيل من البشر ، وعلى فهم نوازعه وشهواته" [١٨] .

وبطبيعة الحال فإن الناس لم يقبلوا هذا الانسحاب من الأمير ، وأصروا مرة أخرى على بقائه على رأس القيادة ،فاضطر إلى قبول ذلك آخذا منهم العهد من جديد على الطاعة ومتابعة الجهاد.

إن الأمير لم يكن من البداية راغبا في السلطة ، ويكاد أن يكون قبلها تلبية لرغبة الوالد،ونزولا عند رغبة الناس. ولما كان غير راض بالوضع فإنه ظل مستعدا للتخلي عن القيادة والتنازل لمن يختاره الناس ، بل صرح أن ملك المغرب إذا أراد أن يتقلد السلطة فله ذلك.

وحتى يكون فهم الأمور جيدا وفي السياق فإن عزم الأمير على التخلي عن القيادة لم يكن إلا بسبب تقلب الأهواء ، وانتشار الفتن،وردة القبائل، فقد كان الأمير يشعر أن القيم التي يحملها والتي تربى عليها لم يعد لها مكان بين هؤلاء الذين يقودهم

٣- أن القبائل التي كان الأمير يتولى قيادتها كانت ترزح تحت نير الجهل، وكانت الخرافة تعشعش في عقولها، فهي لا تحتكم إلى عقل ولا منطق ، يسودها الاستسلام للقضاء والقدر، وتؤمن بالخرافات،لا تؤمن سوى بأن النصر يتحقق هكذا بصورة مجانية ، اعتمادا على قوى خارقة واعتمادا على الشجاعة واستخدام السيف.

إن القبائل التي بايعت الأمير لم تبايع فيه الرجل البطل ، بل بايعت الشخص الأسطوري الذي ينتصر على الأعداء بقدرة خارقة ، والذي فيه صفات من النبوة، وبطبيعة الحال فإن جوا كهذا يمكن أن يستغله الأمير، ولكنه لا يفضي إلى نتيجة في نهاية المطاف، وهو أمر متعب للأمير ذي العقلية المتحررة.

عندما سمع الأمير عبد القادر بأن موسى الدرقاوي المتخرج من مدارس العسكرية لمحمد علي ، والذي سيطر على مليانة، ثم طرد منها فاستقر بالأغواط ، أقنع الناس بأنه مولى الساعة الذي يرمي الكفار في عمق البحر، قال الأمير عبد القادر: " كلما سمعت أن مجنونا احتل عقليات الناس، أشعر بهول المسافة التي مازالت تفصلنا عن أعدائنا الذين تسيرهم المصلحة والعقل " [١٩] .

الأمير كان على قناعة تامة بأن العقل هو الذي ينبغي أن يحكم الأمور، ولم يكن لينساق وراء الخرافات الشعبية، ولا الانتصارات الوهمية ، أو الحلول المجانية، ولذلك عندما قام شيخ في إحدى المجالس وصرح قائلا: " ثقتنا فيك كبيرة لأنك من

ذرية الحسن والحسين، وسنقضي عليهم ببركة الله والأولياء الصالحين، سيدي عبد القادر سيجعلهم كعصف مأكول ، في يسار سيدي النار، وفي يمناه السلام ولهم الاختيار" رد الأمير: " يا شيخي الفاضل في الوقت الحاضر العصف المأكول هو نحن " [٢٠].

وبطبيعة الحال فإن مثل هذه المواقف والإجابات لم تكن لترضي كثيرا ممن يخاطبهم الأمير، ولكنه بين الحين والآخر يذكر ذلك ، وبالرغم مما عرف من إيمان الرجل ،وتصوفه، وقرضه الشعر،فإنه كان مقتنعا بأن هذه الأمور وحدها لاتحرر البلاد، قال الأمير : " الإيمان أيها الأخوة لم يعد وحده كافيا ،يحتاج إلى دعامة أخرى أكثر صلابة وأكثر جدوى" [٢١].

وفي إحدى المجالس وقد مدحه رجل من سكان الصحراء ، تمتم الأمير وهو يستعيد إيقاعات القصيدة :" آه لو كان الشعر يحرر البلاد والنفس " [٢٢].

وإذن فالأمير كان على قناعة بوسائل النصر الحقيقية، المتمثلة في القوة واستخدام العقل،وتحديد الهدف، وإذا كان الإيمان لا يكفي وحده فما بالك بالخرافة التي تسود القبائل التي يقودها، من هنا تكمن أزمة الأمير، رجل يعيش وضعا صعبا،ويتحمل وحده عبئا ثقيلا لم تكن القبائل مؤهلة لحمله.

والإشكالية الأخرى الأكثر وطئا هي أن الأمير عبد القادر بالرغم من اقتناعه بضرورة التحديث ، وضرورة البحث عن وسائل أخرى ، فإن مرجعيته الثقافية والفكرية هي مرجعية غارقة في القدم ، فكيف للرجل أن يعيش عصره ، وهو لا يعيش إلا على مكتبة تراثية قديمة لا يمتلك غيرها، إنه يعيش اجتماعيا وسط مجتمع متهالك ، ويعيش ثقافيا مع الإشارات الإلهية، ومع ابن خلدون، وغيرهما من الكتب التي قد تسعفه روحيا، ولكنها تجعله يعيش تغريبا عن العصر الذي يعيشه والخصم

الذي يواجهه، وهذه مأساة أخرى تعيشها هذه الشخصية الروائية التاريخية الآيلة إلى السقوط حينا بعد حين .

الهوامش

١- واسيني الأعرج : كتاب الأمير، مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط١ نوفمبر ٢٠٠٤.ص٥٤٦.

٢- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٤٨.

٣- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٣٠٣.

٤- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٥٠.

٥- واسيني الأعرج : المصدر نفسه .ص ٤٢ .

٦- واسيني الأعرج : المصدر نفسه .ص ٢٩ .

٧- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٤٤.

٨- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٤٥.

٩- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٤٥.

١٠- عبد الرزاق بن السبع: الأمير عبد القادر وأدبه، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ٢٠٠٠ ص٢١،نقلا عن: محمد بن عبد القادر:تحفة الزائر في تاريخ الجزائر والأمير عبد القادر،شرح وتعليق د.ممدوح حقي، دار اليقظة العربية ،بيروت ط٢/١٩٦٤ ص٤٦

١١- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٦٨.

١٢- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٧١.يقصد بسيدي لعرج، الأعرج بن محمد بن فريحة، وهو من الشيوخ الذين بايعوا الأمير بيعة خاصة ، ينظر ناصر الدين سعيدوني :عصر الأمير عبد القادر الجزائري، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت. ٢٠٠٠ ص ٢٠٥

١٣- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٩٧.

١٤- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١٤٧.

١٥- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٩٩.

١٦- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١٤٦.

١٧- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١٥٥.

١٨- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١٥٥.

١٩- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١١٩.

٢٠- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١٤٤.

٢١- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ١١٤.

٢٢- واسيني الأعرج : المصدر نفسه.ص ٢٦١.

أبواب ووقفات الكتاب

الباب	I. باب المحن الأولى						II باب أقواس الحكمة					III باب المسالك والمهالك				
الوقفة	الأميرالية	١	٢	٣	٤	٥	الأميرالية	٦	٧	٨	٩	الأميرالية	١٠	١١	١٢	الأميرالية
الصفحات	٩-٢٠	٢١-٣٨	٣٩-٨٦	٨٧-١٢٢	١٢٣-١٧٢	١٧٣-١٩٨	٢٠١-٢٠٨	٢٠٩-٢٧٨	٢٧٩-٣٢٤	٣٢٥-٣٦٠	٣٦١-٤٢١	٤٣١-٤٣٦	٤٣٧-٤٧٦	٤٧٨		٥٤٦-٥٥٢
عنوان الوقفة	الأميرالية (١)	مرايا الأوهام الضائعة	مرحلة الابتلاء الكبير	مدارات اليقين	مسالك الحيرة	مرحلة التدوين	الأميرالية (٢)	مواجع الشقيقين	مراتب المهاوي الكبرى	ضيق المعابر	انطفاء الزوايا وضيق السبل	الأميرالية (٣)	سلطان المجاهدة	فتنة الأحوال الزائلة	قاب قوسين أو أدنى	الأميرالية (٤)
الفصل١		العزم على القتال	زيارة الأمير	مع دي موشال	حوار مع الأمير	الأمير وديبوش		الأمير وديبوش	وصف الأمير	عزم على الكتابة	الأمير وديبوش		الأمير في فرنسا	تحرير الأمير		ع
الفصل٢		مناقشة قضية الأمير	البيعة	هجوم على الغرابة	الانتصار على تروزل	معاهدة التافنة		نحو عين ماضي	اكتشاف الزمالة	مقام لالا مغنية	نجو الأمير					
الفصل٣		عودة ديبوش		حرق الانفاقية	مجنون كلوزيل	بيجو والأمير		حرق عين ماضي	الاتصال بالمغرب	انهزام المغرب	سير الدائرة					
الفصل٤				قتاح السلاح	حرق وتدمير معسكر	تداعيات الهدنة		كتاب وشاح الكتائب	سفر سيدي مبارك	معاهدة لالامغنية	عبور نهر الملوية					
الفصل٥				معاقبة الدرقاوة	الجوع والانهزام			حرق المعاهدة	موت سيدي مبارك	إعدام المساجين	الحصول على الأمان					
الفصل٦											الاستسلام					
	١٨٦٤	١٨٤٨	١٨٣٢	١٨٣٤	١٨٣٥	١٨٣٦		١٨٣٨	١٨٤٣		١٨٤٧					

السيمياء المفهوم والآفاق

د. شلواى عمار(*)

ملخص:

تتعرض هذه الدراسة لتتبع مصطلح "السيمياء" وتطوره كعلم أو منهج، من أحدث المناهج الفكرية المعاصرة، يهتم بدراسة "العلامات" وبالتالى دراسة الكون بما فيه الإنسان- على اعتبار أن الإنسان علامة أيضاً، كما يقول بيرس- ويهدف إلى التواصل من جهة والخلق والابتكار من جهة ثانية، إذ لا شيء سوى العلامات، بها يحدث التواصل وبها يحدث الخلق والابتكار.

Résumé :

Cette étude suit I'apparition du terme "sémiologie" et son évolution comme science ou méthode des plus élaborées et des plus profondes de pensée moderne. Cette méthode étudie les signes ; par conséquent, I'univers compris I'homme. (car ce dernier est considère comme signe selon la conception de Ch.S. Peirce). Elle a pour objet la communication d'une part et la création et I'invention d'autre part. car les signes sont les seuls systèmes de communication et de création.

(*) جامعة محمد خيضر- بسكرة (للجزائر)

من غير شك، قد يثير مصطلح "السيمياء" تساؤلات عديدة واستفسارات متنوعة، يطرحها غير المتخصص وغير المطلع على هذا الميدان الرحب، قصد المعرفة والاطلاع كما قد يطرحها المختص قصد تعميق البحث السيميولوجى، وهى أسئلة مشروعة، ومنها على سبيل المثال: ما السيمياء؟ وما مفهومها كعلم أو كمنهج؟ وما هو موضوعها؟ وما طموحاتها وأهدافها؟

وهذا ما سنحاول تبسيطه والإجابة عنه، من خلال هذا المقال المتواضع الذى يعرف بهذا العلم، ويكون بمثابة المفتاح لمغاليق هذا الميدان وأفضل بداية، تدخلنا فى هذا المجال قوله تعالى:" تعرفهم بسيماهم لا يسألون الناس إلحافا" -البقرة ٧٦ ، و"وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا بسيماهم " -الأعراف ٤٦ ، و"ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم بسيماهم" -الأعراف ٤٨، و " ولو نشاء لأريناكهم فلعرفتهم بسيماهم" -محمد ٣٠ ، و"سيماهم فى وجوههم من أثر السجود" -الفتح ٢٩، و"يعرف المجرمون بسيماهم" -الرحمن ٤١.

ويتضح مما سبق أن لفظ السيمياء ورد فى القرآن الكريم ست مرات بمعنى العلامة سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال أم الأخلاق، وفى لسان العرب السومة والسيمة والسيماء والسيمياء: العلامة بصفة عامة من غير تحديد أو تقسيم(١).

وعلى الرغم من تعرض علماء العرب فى أبحاثهم للعلامة اللغوية كأداة للتواصل ونقل المعارف وتطرقهم لتعدد أدوات التواصل وتنوعها تبعا لحاجة البشر واجتماعهم(٢) فإننا لا ندعى أن هذا العلم بصيغته الحالية كان معروفا إنما أردنا بذلك الإشارة إلى أن العرب عرفوا العلامة ووظيفتها من جهة، ومن جهة أخرى أردنا أن

نربط الحاضر بالماضى، لأن العودة إلى التراث ضرورة وجودية وضرورة معرفيــة فى الوقت نفسه[٣] وبذلك فقط نشارك فى بناء الحضارة الإنسانية.

يمكننا إذن أن نقول إن علم السيميولوجيا أو السيمياء هــو مــن بــين العلــوم الحديثة وثمرة من ثمار القرن العشرين يدرس العلامات فى كنف الحيــاة الاجتماعيــة وهو يزعم لنفسه القدرة على دراسة الإنسان دراســة متكاملــة مــن خــلال دراســة العلامة المبتدعة من قبل " الإنسان" لإدراك واقعه فى آن واحد[٤]؛ فهو علــم الإشــارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها وهذا يعنى أن النظام الكونى بكــل مــا يحويــه مــن علامات ورموز هو نظام ذو دلالة.

ومن هنا يمكن القول أن السيميولوجيا علم يدرس بنية الإشارات وعلائقها فــى الكون وكذلك توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية[٥]، وأصل هــذه الكلمــة يونــانى وهى مركبة من semeion بمعنى كعلامة وlogos بمعنى خطاب[٦]. وانطلاقــا مــن دور العلامة فى الوجود فى الحياة الاجتماعيــة نقــول: لا شــىء ســوى العلامــة؛ فالانسان يشكل مع محيطه نسيجا متداخلا من العلاقات، يتفاعل مع بنى جنســه، مــع الطبيعة، فى المواقف المختلفة، معتمدا على أنظمة مــن العلامــات، يخيفــه البــرق فيتصرف، تبكيه رؤية الأطلال[٧]، يتكلم، يغنــى، يتعــرف علــى الأشــياء بواســطة العلامات.

ولا غرابة فى ذلك، فالإنسان مدنى بالطبع، يختلف عن غيــره مــن الكائنــات بحاجته للتواصل والمعرفة، ولا شك أن وعيه بذاته، وتميزه بالتعرف على الطبيعــة- بعد انفصالها عنه- بالعمل الجماعى، لكسبه القدرة على اكتشــاف العــالم، وتكــوين التصورات والمفاهيم حوله، وهذا راجع إلى الاستطاعة التى يتصف بها، فهى أســاس

الإنجاز والتنفيذ والعقل بدونها لا فعالية له، إذ هو كالمعدوم لا وجود لـه، لأنـه فـى حاجة دائمة إلى توفر الاستطاعة على الفعل، لكى يتوصل إلى المعرفة[٨].

والظاهر أن هذه النظرة إلى العقل، تقترب إلى حد بعيد، فى مجال اللغـة مـن فكرة الكفاية اللغوية والاستعمال الفعلى للكلام عند "سوسير" وكذلك المقدرة والانجـاز عند "تشومسكى"[٩]، فاللغة كألفاظ وتراكيب وقواعد فـى الـذهن، تعـد معدومـة، ولا تصبح موجودة إلى بعد استعمالها على شكل أصوات مسموعة أو مكتوبـة، غيـر أن هذه الكفاية اللغوية ضرورية لأن الذى لا يمتلكها، لا يمتلـك القـدرة علـى الكـلام والإنجاز.

وهكذا فوجود الاستطاعة، يعنـى وجـود العقـل والمعرفـة، ولـيس يوجـب وجودهما وجود الاستطاعة[١٠]. ويتحقق ذلك بأدوات خاصة يعبر بهـا الإنسـان عـن إدراكه لذاته وللكون. ومن هنا، تولدت الحاجة إلى العلامة، كأداة تواصـل ومعرفـة واصطلحت البشرية على تسميات، ومصطلحات تفسيرية للوجود والحياة، وبواسـطة هذا الاصطلاح، اكتسبت العلامة بعدها الثقافى كحقائق خاضعة للمجتمع، فى حركتـه وتطوره[١١].

وقد تنوعت العلامات تبعا لتنوع المعارف والحاجات الإنسانية، فهناك الألفـاظ، الإشارات، الرموز، الآثار، الإيماءات، المشهديات، واختص كل نظام مـن الأنظمـة السيميائية بعلامة خاصة. ومع ذلك، يمكن أن تقسم هذه العلامـات إلـى: العلامـات اللسانية (الألفاظ) أو اللغة البشرية، والعلامات غير اللسانية وتشـمل جميـع أنظمـة السيمياء غير اللفظية. وهناك من يقسم هذه الأخيرة إلى العلامات : الشمية، اللمسـية، الإيمائية، أو الإشارية، السمعية، الأيقونية[١٢].

ومن هنا يتضح أن مصطلح "علامة" أوسع وأشمل من الكلمة التى تعد جزءا من الحقل الأعم، لأنها نوع لفظى من العلامات، تنطلق دلالتها وتتحدد من قيمتها فى ثقافة ما، حيث لا معنى للصوت فى حد ذاته، إذ هو يكتسب المعنى عبر القيمة الدلالية المرتبطة بالكلمة فى لغة معينة أو ثقافة معينة(١٣).

وعلى الرغم من الجدل القائم حول علاقة اللغة الطبيعية بالأنظمة السيميولوجية، إذ نجد من يرفع من قيمة اللغة، ويضعها فى قمة الأنظمة السيميائية، على أساس أنها النظام السيمولوجى المفسر لجميع الأنظمة الأخرى، أى إننا لا نستطيع أن نتحدث عن أى من هذه الأنظمة إلا بواسطة اللغة، كما نجد من يعدها من بين هذه الأنظمة السيميائية من غير تفضيل، وهؤلاء يعتبرون السميولوجيا أعم من علم اللغة(١٤). إلا أنه ينبغى أن نقر بأن نظام اللغة هو المركز المحور فى الحقل السيميولوجى.

والملاحظ يكتشف أن جذور السيمياء والتأملات فى اللغة قديمة قدم الإنسان، والفكر والوجود، إذ وصلت إلينا بعض الملاحظات حول العلامة من الحضارات القديمة، كالحضارة الصينية، واليونانية، والعربية، غير أن هذه التأملات بقيت فى إطار التجربة الذاتية، لا ترقى إلى مستوى العلمية والموضوعية(١٥)). والظاهر أن التأمل فى العلامة نشأ لا عن قصد المعرفة، كما قد نتصور، بل عن قصد التشكيك فى المعرفة، أى من منطلق رفض هيمنة معرفة معينة، فالمدرسة الشكية الإغريقية تنطلق من أن الحواس قد تخوننا، وأن المختصين يناقض بعضهم بعضا، لذلك يجب عدم التصديق بكل ما يزعم والتشكيك فى كل ما يقدم ويقال(١٦).

ثم أخذ هذا المنهج السيميائي يتبلور مع تقدم العلم والعلوم الإنسانية، بصفة خاصة، ومر بمراحل عديدة، وأول باحث قدم مصطلح "السيمولوجيا" هو الفيلسوف جيم لوك (J.Lacke 1704/1632) غير أن الدراسة السيمولوجية في عصره لم تتجاوز إطار النظرية العامة للغة وفلسفتها النظرية[١٧].

وأول من دعا إلى علم السميولوجيا، فردينان دى سوسير (1914/1857) وقد نظر إلى هذا العلم المتخيل غير الموجود بمنظار لساني (لغوى) وليس بمنظار فلسفي، وقد كانت أفكاره وتفسيراته حول هذا العلم محدودة، لأنه تطرق إليه فقط أثناء كلامه عن الإشارات المتنوعة التي تدخل كلها فيما سماه بالسيميولوجيا[١٨]. هذا العلم عنده يدرس حياة الإشارات في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءا من علم النفس الإجتماعي، ومعنى هذا أنه يدرس بنية الإشارات ويضع الأنظمة والقوانين التي يحكمها وهو غير قائم- حسب قول دي سوسير- لهذا فلا أحد يستطيع أن يعرف ماهيته، غير أنه في سعي دائب لتحقيق وجوده[١٩].

والحقيقة أن السيمياء لم تصبح علما قائما بذاته إلا بعد العمل الذى قام به الفيلسوف الأمريكي شارلز سوندز بيرس (1914/1839) والجهود التي بذلها في هذا الميدان حيث قام بوضع نظرية خاصة بالإشارة سماها La semiotique ، ويعتقد أنها شاملة لجميع العلوم الإنسانية والطبيعية إذ يقول: ليس باستطاعتي أن أدرس كل شيء في هذا الكون كالرياضيات، الأخلاق، والميتافيزيقا، الجاذبية الأرضية، الديناميكية الحرارية، والبصريات، والكيمياء، وعلم التشريح المقارن، وعلم الفلك، وعلم النفس، وعلم الأصوات، وعلم الاقتصاد، وتاريخ العلم، والكلام، والسكوت، وللرجال، والنساء، والنبيذ، وعلم القياس والموازين، إلا على أساس أنه

نظام سيميولوجي[20]. ومن هذا المنطلق أصبحت الإشارة الدالة مهمـا كـان نوعهـا ضمن علم السيمياء. وإذا كان سوسير يركز على الوظيفة الاجتماعية للإشـارة، فـإن بيرس يركز على الوظيفة المنطقية، غير أن المظهرين يتصـلان ببعضـهما اتصـالا وثيقا، والكلمتان " سيميولوجيا وسيميائيات" تعطيان اليوم نظاما واحـدا والفـرق فـي استخدام المصطلح فقط، حيث نجد الأوروبيين يسـتخدمون المصـطلح الأول، بينمـا يستخدم الثانى كل الناطقين باللغة الإنجليزية.

هكذا تبلورت السيميولوجيا فى القرن العشرين، وسارت علما تشكلت مفرداتـه وتحددت مناهجه وسارت حقلا معرفيا[21]. وتبعا لنشأتها اتجهت اتجـاهين كبيـرين: الأول يحاول تحديد ماهية العلامـة ويـدرس مقوماتهـا، وقـد مهـد لهـذا المعنـى Ch.S.Pierce والثان يركز على توظيف العلامـة فـى عمليـات الاتصـال ونقـل المعلومات وقد استلهم هذا الاتجاه من مقولات F.de Saussure

والمتأمل يكتشف أن الرؤية السيميولوجية للوجود رؤيـة شـاملة توحـد بـين الحقول المعرفية، وتحارب تفتت العلوم، وترفض التصـنيف، فهـى محاولـة جـادة تطمح إلى ربط المعارف الإنسانية[22]. وفى الوقت نفسه تطمح إلـى تفاعـل الحقـول المعرفية المختلفة عن طريق الكشف عن مستوى مشترك بينهـا، يمكـن مـن إدراك مقومات هذه الحقول وهذا العامل السيميائى، ومعنـى هـذا أنهـا تلغـى الإنشـطار المعرفى، وتبقى على للفروق المعرفية[23].

وهذا المنطلق يناظر منطلق الفلسفة التى تبحث دائما عـن جـوهر الأشـياء، وهى منذ بدايتها تحاول أن تقوم بدور الموحد بين العلوم وبدور أنسنة الواقـع، بكـل مظاهره الطبيعية والاجتماعية، غير أن الفارق بينها يكمن فى أن الفلسفة تنطلـق مـن

التساؤل عن مفهوم ما، تنقد، تحلل، تعلل، لتربط بينها، ثم تصل بعد ذلك إلى جـوهر الجوانب المرتبطة بالإنسان و عالمه، فهي تصبو فى الأخير إلى الأصل الواحـد إلـي مفتاح يحل اللغز الإنساني ،بينما لا تنطلق السيمياء، من مفهوم مـا لتفسـره وتحللـه، وتشرحه، وإنما تنطلق من العلامات كأشياء و الربط بينها . وبمعنى آخـر إذا كانـت الفلسفة تنطلق من المضمون ،فان السيمياء تنطلق من الشكل، في فهـم الإنسـان، ولا تطمح الى اكثر من وصف الوجود، على العكس من الفلسفة التي تطمح إلـى العثـور على مفتاح الوجود[٢٤].

ومعنى هذا أن الرغبة الكامنة في السيمياء، والتي مازالت تسييرها هي الرغبـة فـي الاحاطة بالكلى، وللتواصل الشامل والإنساني وراء كل ظاهرة مفردة .ويبدو أن هـذه الرغبة بعيدة المنال إلا أنه لابد منها –في زمن التجزؤ والاسـتلاب –لأنهـا الأجـدر والأولى[٢٥].

هذه النظرة تلخص طموح السيمياء فيما يخص العلوم بصفة عامة .أما طموحهـا فـى مجال العلوم الإنسانية،فان استخدامنا لهذا المنهج يساعد علـى تحويـل هـذه العلـوم الإنسانية الى علوم بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فالدراسة والتحليـل بالاعتمـاد علـى المنهج العلمي ،يبعدنا عن المناهج التأملية والانطباعية، ويتم ذلـك بالسـيطرة علـى المادة التجريبية والوصول إلي مستوى معين من التجريد مما يسـمح بتصـنيف هـذه المادة ووصفها والكشف عن أبنيتها العميقة ،ثم استخلاص القـوانين آلتـي تحكمهـا. والأعمال الأدبية هي المادة التجريبية التى نتعامل معها ونصفها ،حيـث تنشـأ الدقـة من التعرف على خصوصية هذه المادة ومن التواصل إلي مصـطلح محـدد يحصـر العناصر المختلفة التى تتكون منها الظاهرة (التجريبية)،كما تنشأ العملية مـن خـلال

التصنيف طبقا لقواعد رياضية، ومن طرح التصور للأنساق المجردة التي تحكم العلاقات بين العناصر .

وتبعا للنظرة الشاملة آلتي تميز بها منهج السيمياء ،كقاعدة للتعامل مع الظواهر ،فانه لا يفصل الظاهرة التجريبية الواحدة عن محيط العالم الذي تظهر فيه، فالنص الأدبي مثلا له خصوصياته و مقوماته غير أنه لا يدرس منعزلا بل تتم عملية وضعه في سياقه من خلال كشف ترابطه مع الأنظمة السيميولوجية المختلفة، أي السياق المعرفي العام للثقافة البشرية.

ولقد ساهم الفن والأدب مساهمة كبيرة في تطور السيمياء المعاصرة، وذلك لأن الفنون التي تدرس في هذا الإطار كإشارات في مجال الفن تكتسب أهميتها، لا لكونها أداة إيصالية للمعنى فحسب،بل لكونها أيضا أداة جمالية فالإشارة الفنية (الموسيقى، الرسم، الشعر، القصة، والرواية،...) تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتوصيله[٢٦].

فالسيمياء بهذا التصور تمثل الدرجة الأعمق في الوعى المعرفي وفى قدرة الإنسان على اكتساب المعلوم من المجهول، وفى التصنيف الواعي الذي ينظم المعرفة، بل تتجاوز ذلك إلى فهم الواقع وخلقه باستمرار فهي تواصل و إبداع . ومعنى هذا أنها أساس المعرفة وقناة التواصل إذ بالعلامات يحدث التواصل وبها يحدث الخلق و الابتكار .

الهوامش

١. لسان العرب ٣١٢/١٢

٢. الجاحظ مثلا في كتابه الحيوان، قسم العلامة إلى اللفظ، الإشارة، ثم العقد، وينظر للاطلاع أكثر على العلامات فى التراث العربي، مدخل السيميوطيقا ص ٧٣ وما بعدها.

٣. مدخل إلى السيميوطيقا ص ٧٣

٤. انظر سوسير فى كتابه الدروس، وانظر برنار توسان ترجمة محمد نظيف ما هى السيميولوجيا ص ٩، وانظر ترنس هوكز البنيوية وعلم الإشارة ترجمة مجيد الماشطة ص ١١٣

٥. بييرجيرو: علم الإشارة، ص ٩

٦. بيرنار توسان، المرجع السابق ص ٩ وانظر الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص ١٥

٧. مدخل إلى السيميوطيقا ص ١٢

٨. المرجع نفسه ص ٧٦/٧٥

٩. راجع سوسير فى كتابه الدروس والقواعد التحويلية والتوليدية لتشومسكى.

١٠. مدخل إلى السيميوطيقا ص ٧٦ وانظر الجاحظ الحيوان (٤٢/١، ١١/٢)

١١. العلامة وإن ارتبطت بصورة عامة بالثقافة فهى لا تقتصر عليها، فهناك علامات ترتبط بالطبيعة والغريزة وتستقل استقلالا تاما عن الثقافة: هجرة الطيور، حركات النمل الإيقاعية، وهناك علامات لا هى ثقافية صرف ولا هى طبيعية صرف، مثل احمرار الوجه قد يدل على الخجل، مع أن ظاهرة تصاعد

الدم هى ظاهرة فسيولوجية طبيعبة، غير أن ربط ذلك بالحياء، ليس التفسير الثقافى لظاهرة طبيعية، انظر مدخل إلى السيميوطيقا ص ١٠ وراجع سيميوطيقا الثقافة، دروس فى السيميائيات ص ٨٥ وما بعدها ثم راجع روبرت شولز: السيميائيات والتأويل ص ١٤.

١٢. برنار توسان، المرجع السابق، ص ١١-٣١، وانظر الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ص ١٥.

١٣. مدخل إلى السيميوطيقا ص ٩.

١٤. المرجع نفسه ص ٣٦.

١٥. بيير جيرو، المرجع السابق ص١٥.

١٦. مدخل إلى السيميوطيقا ص ١٤.

١٧. بيير جيرو المرجع السابق ص ١٨.

١٨. المرجع نفسه ص ١٣.

١٩. المرجع نفسه ص ١٣، ١٤، وراجع سوسير "الدروس"

٢٠. بيير جيرو، المرجع السابق ص ٢٤ وانظر ،حنون مبارك، دروس فى السيميائيات ص ٤٢.

٢١. المرجع نفسه ص ٢٥

٢٢. مدخل إلى السيميوطيقا ص ١٩

٢٣. المرجع نفسه ص ١٢، ١٣

٢٤. المرجع نفسه ص ١٣، ١٤وينظر روبرت شولز، السيمياء والتأويل للتوسع فى مجال الإنسانيات والسيمياء ص ٢٠ وما بعدها.

٢٥. المرجع نفسه ص ١٦

٢٦. بيير جيرو المرجع السابق ص ١٨

المراجع

١. برنارتوسان: ماهي السيميولوجيا، ترجمة مجيد نظيف. دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط٢.

٢. بيير جيرو: علم الإشارة، ترجمة منذر عياشي. دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٨؛

٣. ترنس هوكز: البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة محمد الماشطة. سلسلة المائة كتاب، بغداد، ط١، ١٩٨٦

٤. حنون مبارك: دروس في السيميائيات. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧

٥. روبارت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤

٦. نصر حامد أبوزيد: مقالات مترجمة ودراسات. دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٨٦

٧. مارسيلوداسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وجماعة، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧

القالب المسرحى إطاراً
فى القصيدة الفلسطينية المعاصرة

د. نظمى محمود بركة*

سعت القصيدة الحديثة نحو الموضوعية ، وأصبحت لا تكتفى باستعارة بعض العناصر الدرامية وتسخيرها فى بنائها ، بل كادت أن تتخذ القالب المسرحى بمقوماته المعروفة من " تعدد الشخصيات ونمو الحدث واستخدام الحوار ، إلى تلك التوجيهات المسرحية التى يكتبها المؤلف الدرامى يصف بها المنظر الذى تدور فى إطاره الأحداث "(1) .

وقد وجد الشاعر المعاصر فى الاستخدام مجالاً لإضفاء نوع من الدرامية على عاطفته الغنائية للتعبير عن الأبعاد المتنوعة والمتعددة لتجربته ، مما ساعده على تنمية أبعاد تجربته عن طريق بناء الحدث والتحدث من خلال الشخصيات المسرحية ، يطورها ويجعلها قادرة على التركيز على ضروب الكفاح من خلال الصراع .

وعندما نتحدث عن القالب المسرحى واستخدامه فى القصيدة الحديثة ، لا نقصد الاتجاه إلى كتابة المسرحية الشعرية ؛ لأن المسرحية الشعرية فن مستقل عن غيره من القوالب الفنية الأخرى ، وبخاصة فن القصيدة الشعرية .

---

* أستاذ النقد الأدبى المساعد بجامعة الأقصى - فلسطين

(1) د. على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، الشركة العامة للنشر ، طرابلس، ليبيا، 1978 ، ص 26 ، 27 .

ومن أجل أن يتحقق البناء الدرامى المتكامل للقصيدة فى إطار الشكل المسرحى ينبغى أن يكون هناك توازن بين البنية الدرامية للقصيدة، وبين عناصر المسرحية؛ فالقصد من استخدام الشاعر الحديث للقالب المسرحى يكمن فى اختلاف مهمة الحوار فى المسرحية واستخدامه إطاراً للقصيدة الشعرية؛ فالحوار المسرحى يقدم للبناء الفنى للعمل المسرحى من تصوير الأبعاد الجسمية والاجتماعية والنفسية والميتافيزيقية للشخصية ، كما يضطلع الحوار المسرحى فى المسرحية بتحقيق عناصر الحبكة من صراع وخلق جو المسرحية ، كما يبرز الحوار المسرحى البعد الزمنى والمكانى للعمل المسرحى. أما الحوار فى القصيدة الحديثة فهو بناء مختلف يقوم على أساس تكثيف اللغة المجازية لإبراز الصراع بين أبعاد تجربة الشاعر المتصارعة فى نفسه ، وتجسيم الصراع القائم بين الشاعر وذاته وبينه وبين غيره من الذوات الأخرى ، والكشف عن طبائع الشخصيات أو الأصوات المتصارعة التى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأبعاد النفسية للمواقف المختلفة"، وينتج عن ذلك صراع بين المتضادات يؤدى بدوره إلى تحول الشيء إلى شيء جديد "ويكشف عن العديد من القضايا والأفكار والمؤثرات . وثمة فرق بين استخدام الشخصيات فى المسرحية واستخدامها فى القصيدة الحديثة ، حيث إن تعدد الشخصيات فى إطار هذه القصيدة يعبر عن أبعاد فكرية وشعورية متصارعة تعكس رؤية الشاعر أكثر مما تعبر عنه أحداث درامية تنمو وتتطور كما فى المسرحية .

وفى كل مسرحية عقدة وحل ، ودل صنيع أرسطو على أن العقدة تقوم كلها على الإرادة التى تخلق الدراما، ولابد لها من الاتجاه نحو هدف معين، وهذا الهدف لابد أن يتوافر له نصيب كبير من الإيحاء حتى يكون لهذه الإرادة تأثير صحيح على الواقع الفعلى بما فيه المتلقى " مما يدفع المتلقى إلى إدراك وتفهم إمكانات

تحقيقه "[1]، بخاصة أنه يجب أن يتوافر عنصر الإقناع بهذا الصراع ، وأن ما يترتب عليه يجب أن يهم كل الناس وهذا يتطلب إرادة واعية تخلق الصراع وتطوره.

وعلى أية حال يمكن أن نجد للصراع – فى القصيدة بصفة خاصة – اتجاهين : أحدهما تنازع تيارين شعوريين فى أعماق الشاعر ، والآخر تنازع أصوات لشخصيات تنهض عليها بنية القصيدة .

أولاً : تنازع تيارى الشعور :

فى الإطار الدرامى للقصيدة يفكر الشاعر فى اتجاهين متقابلين ويتنازعه من أجل ذلك شعوران متقابلان ، ثم موقفان أحدهما يقابل الآخر الأمر الذى ينجم عنه التوتر، الذى يعمل على اختزال عالم الشاعر وعلى تشكيل رؤيته. فإذا كان مركز الرؤية حاداً ارتفع مستوى شعريته ، وإن جاء فاتراً يحقق – فى حدود ضيقة – ربطاً منطقياً لعمليات السرد التى لا تعبأ كثيراً بجماليات التعبير أو ابتكاراتها . وفى ضوء ذلك نقرأ ما يقول محمود درويش[2] :

قد قالت لى الأيام :

اذهب فى المكان

تجد زمانك عائداً مع موج عينيها

فقلت : الجسم لا يكفى لنظرتها

وهذا البحر

(١) د. إبراهيم حمادة، آفاق المسرح العالمى، المركز العربى للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨١، ٢١١

(٢) محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، ص ص ٥٧٢ ، ٥٧٣ .

ما اسم الأرض ؟

بحر لخضر .. آثار أقدام .. دويلات ، لصوص ، عاشقات ، أنبياء

آه .. ما اسم الأرض ؟

شكلَ حبيبة يرميكَ قرب البحر

ما اسمُ البحر ؟

حدُّ الأرض . حارسها حصار الماء أزرقُ أزرقُ

امتدَّت يدان إلى عناق البحر فاحتفل القراصنةُ

البدائيون والمتحضرون بجثّةٍ .. فصرختُ : أنت

البحرُ . ما اسمُ البحر ؟

جسم حبيبةٍ – يرميك قرب الأرض .

ويمكن أن يقال هنا إننا إزاء موقف منسجم تماماً وشكل التعبير – فالشاعر الذى يعيش فى قلب إسرائيل يشعر بالقلق والخوف – إلا أن قيمة تلك الأسطر تمزج حسن أدائه بدرامية صادقة لحمتها التساؤل المستمر . ومن جانب آخر تتميز ببنية جدلية موزعة بين ذات واعية بالواقع وذات أخرى باطنة حاملة الهوية وتسيطر أو تريد أن تسيطر على تناقضات الوضع فى ثنائية الأرض والبحر . وإن الشاعر فى تداعيات الأفكار–بدءاً بالسؤال : ما اسم الأرض ؟– تتقاذفه عبارات لغوية قصيرة وحادة تعبر عن الوطن المفقود .

على أن ثنائية الوطن والمنفى ، والأرض والبحر لا تعدم الدلالة على الشعورين المتناقضين فى أعماق الشاعر ، وعلى بلورة صورته النفسية أو تحديدها بما يصعب معها ألاّ تكون درامية، تعمق الموقف / المأساة ، وتعقد توجساته، ولا سيما إذا كان الوطن / المرأة/ البحر مقترنة بالتجهيل والتساؤل غير المتوقع .

وتدريجياً فى تلك الحال السيئة التى تشكلت فيها الصـور بأبعـاد متداخلـة، نحس أننا فى حلم رهيب، حتى وإن وصف بأنه يشاكل الواقع المعيشـى بنحـو أو بآخر.

ثانياً : تنازع أصوات الشخصيات :

هذا إطار آخر للدراما يشكله أسلوب تعدّد الشخصيات وفعلها وأصواتها مـن داخل النص ، وهدفه تصعيد ذلك الفعل إذا التحم بغيره لإحداث التـأثير الفاعـل فـى بنية القصيدة . ولعله أن يكون أوضح متى تحدثت عن الصراع وأعمق فـى الدلالـة على تأزّم الشاعر إزاء الظلم أو الطغيان المستبد .

وقد اعتمد الشاعر الفلسطيني فى قصيدته على خلق شخصيات متعـددة تـدير بينها حواراً يوضح وجهات نظر كلٌ منها مـن القضـية/ المأسـاة، ويبسـط رؤيتـه للأمور من خلال التناقض الناجم عن الصراع . وفى قصـيدة " أنشـودة القسـام " . يشخص الشاعر الرئيس، المؤامرة الغربية على الأمة العربية التـى بلورتهـا النكبـة ورد فعلها المقاومة: إن بريطانيا التى تآمرت على هزيمة تركيا هـى التـى فرضـت وعد بلفور عام ١٩١٧ والانتداب على فلسطين عام ١٩٢٢ الذى أفضى إلـى رحيـل أهلها . وأمّا عز الدين القسّام فهو المواطن السورى الذى جـاء إلـى فلسـطين إمـام مسجد فى يافا ، وقد قاد الثورة عام ١٩٣٥ ، واستشهد على أيدى البريطـانيين فـى العام نفسه فى " يعبد " قرب نابلس ، والأشخاص فى قصيدة الريّس هم بالترتيب :

١ - جندى عربى فى الجيش التركى .

٢ - شريف القوم الذى أطلق الثورة ضد تركيا .

٣ - الشيطان الذى مثّل الضمير الميت والحكم الخاطىء.

٤ - ضابط بريطانى .

٥ - التاريخ ممثلاً فى الحق والحقيقة .
٦ - الجنرال اللمبى[٣]
٧ - الجنرال غورو [٤]

يقول الشاعر على لسان الصوت الأول بوضوح ربما سيكون بعد قليل خطابية لحمتها عبارات مستهلكة من قبيل " مثلى من وعد فأوفى " وضيعتم عهد السلطان " و " الآن استولى قلب الأسد على ميراث يسوع " يقول الشاعر :

منذ زمان
أنا فى الوحل
ودعنى لأخرج منك
إلى وحل آخر
حتى أبلغ بيت أبى

فقال شريف القوم :

لنطلق طلقتنا فى ظهر السلطان .
فلعلَّ الشيطان الغربى يجزى بوفاء للعرب

قال الشيطان :

مثلى مَنْ وَعَدَ فأوفى
أَطلق طلقتك وخذ ذهبى

(٣) الجنرال اللمبى، قائد القوات البريطانية الذى دخل القدس فى الحرب العالمية الأولى وقال الآن انتهت الحروب الصليبية
(٤) الجنرال غورو ، قائد القوات الفرنسية التى دخلت دمشق فى الحرب العالمية الأولى ، والذى زار قبر صلاح الدين الأيوبى فى دمشق وخاطبه قائلاً : ها قد عدنا يا صلاح الدين.

قال الضابط مفتول الشارب

المسكون بحمّى النصر الهارب:

عرب خيانات

أأكلتم خبز السلطان .. وضيّعتم عهد السلطان؟

قال التاريخ :

مَنْ ضيَّع مَنْ ؟

أهمُ الرعيانُ ؟ أمْ القطعان ؟

وقال اللمبى :

الآن استولى قلبُ الأسدِ على ميراثِ يسوع

وردد غوروْ : ها قدْعدناً يا صلاحَ الدين

قال صلاح الدين :

لو كانَ لقبرِ أن يمتشقَ السيفَ .. لكان

وردّدَ عزُّ الدينِ على منبرِ جبله *

مزرابٌ أعقَبَه طوفان

وهوانٌ أعقَبَه خُذلان

الجبلَ الجبل

النارَ النار

على مَنْ خان[٥]

---

* جبله : مسقط رأس القائد عز الدين القسام فى سوريا .

(٥) ناهض : الرئيس ، أنشودة القسام وقصائد أخرى ، منشورات ، مجلة فلسطين المحتلة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ص ٢٦ ، ٢٧ .

بهذه الأفكار القريبة البعيدة عن اصطناع الأحجبة.. والرموز البعيدة، تبدو القصيدة تعبيرا مباشر واضح المعالم عن المأساة . ويحشد الشاعر هذه الأصوات ليذكرنا بمقدمات المأساة وأبعادها؛ لأن قضية فلسطين ليست وليدة عام ١٩٤٨ ، بل هى نتيجة لتلك المقدمات ، مع هجمة استعمارية تكمل الهجمة الصليبية القديمة المعروفة. وذلك هو الصراع الذى اقتضته حرب الخلاص، وإن يظل السؤال قائماً : مَنْ ضيّعَ مَنْ ؟ والإجابة لا يمكن إلاّ أن تكون : العرب ضيّعوا العرب ، ولو قيّض لصلاح الدين أن يعود بمعاركه – والهزائم العربية تتوالى –فسيبدأ بصرخة عمر بن الخطاب لساريه.. : الجبل الجبل ! ثم إطلاق النار على الخونة ، وقال الأعداء : إنهم عرب خيانات . وسائر التفصيلات التى سبقت بأقل القليل من الكلمات – مع وضوح شتى الدلالات – تدعو الفلسطينين أن يأخذوا حذرهم ويحزموا أمرهم عساهم يصلحون مسار التاريخ .

فالشخصيات فى إطار القالب المسرحى عند توظيف الشاعر الغنائى لها تكون عنصراً إضافياً يمكن الاستغناء عنه دون أن يختل بناء القصيدة ونموها ، على حين يختلف الحال فى المسرحية؛ فالشخصيات عنصر أساس من عناصر بنائها لا يمكن الاستغناء عنها .

ولهذا فإننا لا نستطيع تسمية القصيدة مهما اقتربت من المسرح بأنها مسرحية. حتى لو أدى الشاعر ذلك وكتبه كتابة فى عنوان قصيدته ، فلهذا مجاله ولذاك مجاله أيضا . كما أن المسرحية الشعرية غير القصيدة المسرحية أو القريبة منها؛ لأن الأولى تكون قد التزمت شروط المسرح واستخدمت أدواته، إلا أنها كتبت شعراً فى كل فصولها ومناظرها ومشاهدها ، أما أن تستفيد القصيدة من الفن المسرحى ، كثرت هذه الاستفادة أو قلت؛ فهذا ما نبحثه ونحاول دراسته .

قد استخدم الشاعر الفلسطيني المعاصر ما يمكن أن نسميه القصيدة الحوارية المتكاملة التى تشبه المشهد المسرحى ، موظفاً الحوار فيها لبنائها دراميا. ففى حوارية السنبلة وشوكة القندول لسميح القاسم[٦] ، يمكننا ملاحظة الحوار وهو يبرز العلاقة الجدلية الضدية بين السنبلة وشوكة القندول ، وهما رمزان موضوعيان، فالسنبلة رمز الشعب الفلسطيني، وشوكة القندول هى الاحتلال الصهيوني لفلسطين ، ويكتسب الحوار قيمته الفنية من خلال ما يتيحه الصراع فى هذه القصيدة الحوارية ، يقول الشاعر[٧] :

السنبلة : لا تقتليني قبل ميعادي مع الموت .. الحياة

شوكة القندول : القتل بالمجان مهنتي الوحيدة

السنبلة : لكن زهرتك الجميلة عسل

شوكة القندول : شهوتي العنيدة

درب وموتك منتهاه

السنبلة : عيشي وموتي كيف شئت

ما بين زهرتك الحزينة

وظلام شهوتك اللعينة

عيشي وموتي .. واتركيني

شوكة القندول : قدر علينا – أن تعيشي كي أموت

أو أن تموتي كي أعيش

---

(٦) سميح القاسم ، الموت الكبير ، دار العودة ، بيروت ط١، ١٩٧٠ ص ٧٨-٨٠.

(٧) د. عبد المنعم تليمة - مقدمة فى نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٩٣ .

السنبلة : فى الحقل متسع لنا

شوكة القندول : قدر علينا

يا جارتى قدر علينا

(تدخل النار وينهض الرعب)

السنبلة : وشوكة القندول : لا تقتلينا

يا نار ، نحن صغيرتان وحلوتان معاً تربينا

لا تقتلينا

لا تقـ ....

(يبقى الرماد ، وسنبلة وشوكة قندول على الأفق)

المشهد المسرحى تم فى حقل على شاطىء البحر المتوسط فى فلسطين . وشوكة القندول تعلن بأن القدر قضى أن تعيش إحداهما لتموت الأخرى ، وهذه هى النتيجة الحتمية التى يفضى إليها الحوار ، فأحد الشعبين سيبقى له الوطن ، وبقاء أحدهما يعنى نهاية وجود الآخر . وهذا هو منطق الصراع الذى يتجدد فى هذه القصيدة الحوارية التى جاءت موائمة شكلاً ومضموناً للصراع ، الذى كانت نتيجته دخول للحرب ، حيث دخلت النار ونهض الرعب مخيفاً الطرفين ، وهما مشهدان من مشاهد الحرب . وتأتى النار وتعصف بهما فيبقى الرماد ، ولكن السنبلة وشوكة القندول تبرزان من خلال الرماد – من جديد على الأفق ليستمر الصراع من جديد ، ويستمر حجب ضوء الشمس عن السنبلة لتبقى تكابد حياة الأسر والمعاناة .

ونلاحظ هنا أن الشاعر لم يفصح لنا بأن هناك باب أمل؛ إذ ختم قصيدته ببقاء السنبلة تصارع الشوكة ، فالشوكة مازالت تغطى السنبلة بظلالها وتحجب عنها الشمس. ويذكرنا هذا بأمرين :

الأول : وجود شعاع الأمل فى كثير من نهايات الصراع فى القصائد الدرامية الفلسطينية على عكس هذه الصورة .

الثانى : يذكرنا بنهاية المسرحيات التى قد تكون واضحة أملاً أو إحباطاً أو تترك النهاية مفتوحة .

ونرى عند معين بسيسو نهاية أيضاً ليست سعيدة؛ فالبطل يموت بل يعدم وهو برىء بسبب جوقة اللئام التى لا تفتأ توقع بالشرفاء لتزيحهم عن طريق النضال .

والجوقة التى تحيط بالحكام دائما وتحرضهم على الجماهير تكررت عند أكثر من شاعر؛ فهذا معين بسيسو يقدم لنا نوعاً من هذه الجوقات فى قصيدته "مأساة الدب مراد"[٨] . فالجوقة تتهم الدب مراد بأنه القاتل، وتحاول أن تشهد أمام المحقق ، وتقدم أدلة من صنعها فى محاولة لإدانته .

يقول الشاعر :

الجوقة : ضُبطت فى حوزته أنيابٌ ومخالب

الدم فوق الناب

الدم فوق المخلب

والدم فوق الكرباج

المحقق :

إسمك ؟

الدب : الدب – مراد

المحقق : عمرك ؟

(٨) معين بسيسو ، الأعمال الشعرية الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٤٧٨.

الدب : خمسة أعوام

المحقق : مهنتك ؟

الدب : مهرج

فى السرك المفتوح

المحقق : أنت القاتل ....

الدب : أنا .... ؟

ويستمر الحوار على هذا المنوال ، إلا أن الدب الذى يفاجىء بهذه التهمة الملفقة -بدل أن يرد على المحقق كان يواصل حديثه لنفسه مستغرباً ومتألماً تعركه الأحزان ، وكلما شدد المحقق عليه متسائلاً كان يستغرب أكثر ويشتد حزنه ، ويظهر المفارقة المؤلمة فى حديثه لنفسه :

* كنت أجوع وأعطش

حين يجىء إلىّ

يشكو لى فقره

ويحدثنى عن أطفاله

كنت أقول له خذ لبنى

أعط اللبن لأطفالك

الدب مراد ...

كان يقدم عسله

كان يقدم لبنه

كى يسمع ضحكة طفل

لا أحد منكم سوف يصدقنى

لا أحد منكم !!"

هل يمكن لهذا الدب المعطاء أن يكون قاتلاً ، إنها المؤامرة وكيد الحسد والكره من أفراد الجوقة التى لا تقل عن العدو فى حجبه نور الحق والحرية عن أهل فلسطين ، فهذه الجوقة تحاول أن توقع بهذا الطبيب الكريم المساند للحق ضد الظلم والفقر ، وتتهمه بفعلة شنعاء وهى القتل ، وهو منها براء ... ومن أفراد هذه الجوقة ؟

إنهم : الكلب والذئب والفيل والأسد ، وكل واحد منهم لا يقوم بدوره ، بل يستعير دوراً آخر مخالفاً ، فالأسد مثلاً يبصم بمخلبه ، والفيل يهز بطنه ، والذئب يؤلف موسيقى والكلب ينبح بصوت عال يدعم الباطل.

" هذه هى مأساتى " يقولها الدب : وهو يرى خيوط المؤامرة تلتف من حوله ، فيرى مصيره مرمياً بالرصاص فيقول :

أنا أعلم أنى سأموت

مشط رصاص ينتظر الدب مراد

لكنى أوصى

أن أعطى جلدي لهمو

أعطى أثمن ما يملكه الدب

أعطى الجلد لأطفاله "

مما سبق نجد أن الشاعر فى هذه الصورة المسرحية التى أبرزها الصراع من خلال تعدد الأصوات داخل القصيدة، كان يعمد إلى إجراء حوار أو صراع بين هذه الشخصيات فتتطور الأفكار وتنمو المشاعر من خلال توتر هذا الصراع بين

هذه الشخصيات ، كما تتكشف من خلاله أبعاد هذه الشخصيات النفسية التـــى تكشـــف بدورها طبيعة الأفكار والعواطف التى ترمز إليها هذه الشخصيات .

وفى قصيدة طويلة للشاعر محمد القيسى بعنوان ظهور عز الــدين[٩]، كتــب توضيحاً للعنوان " فصل أول من عمل مزجيّ – مسقصيدة– يأخذ عنوان المحاكمـــة " ووزع الشاعر قصيدته " المسرحية " على عدة أصوات هى :

الجوقة ، رجل من الجوقة ، الشاعر ، السنبلة – المرأة / المساء ، القرنفلة وأصـــوات أخرى جانبية.

يقول الشاعر على لسان الجوقة :

الأرض هى الأرض

ولكن المسرح يتسع ليشمل أكثر من بقعة أرض

وسياج ومقاعد محدودة

ولهذا يزداد الخلق

والأصوات المحرومة ترتفع مطالبة بنهار الخبز

ونهار للحب ونهار للحرية "

فى هذه البداية نرى الشاعر يستغل هذا الصوت الــذى ينطلــق فـــى اتســـاع وحرية فى المكان البديل / المسرح، بعيداً عن أرض الواقع المرير حيــث لا حريـــة ولا نهار حب ، وكى يتمكن الشاعر أن يقول ما يريد ، ويكشف لنا الصراع المحتـــدم بين هذه الأصوات عندما تحدث فى حفل أقيم فتتصدى له الجوقة لتمنعه من الحديث:

" مهلاً ... مهلاً من طلب إليك "

---

(٩) محمد القيسى ، كل ما هنالك ، دار العودة ، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينين بيروت ١٩٨٦ ، ص ٨٩ – ١٣٦ .

ولكن هل يصمت الشاعر ؟ أليس هو ضمير الأمة المتحدث بلسانها ، وحامل آمالها وآلامها ؟ بلى إنه يصر على الحديث :

هل يأتى الوقت ويأتى دوري

وتكرر الجوقة رفضها :

ابعد عن دائرة الضوء

وبعد شد وجذب وصراع يصر الشاعر على موقفه ، لأن صمته قرين موته وموت شعبه ، لكنه يبدأ عرض ما عنده حتى دون رضا الجوقة فيقترب أكثر من المشاهدين ، نصفه فى الظل ونصفه الآخر فى دائرة الضوء وأخذ يكشف أوراقه ورقة ورقة :

فرس الريح
كتاب المنفى
قميص الدم
الهم

وتفاجأ الجوقة بما قدمه ، فتوافق على اشتراكه فى هذا "المشهد المسرحى"

وتقول : " ابدأ من أى حكاية
ومن أى كتاب تحفظ أو سيره
...
يا برق الكلمات
وعذاب الناطور "

يقول الشاعر : " الصوت :

" أنا الممثل الشرعى للبكاء

أنا الغناء

أنا صراخ الأرض والأشجار

رسول هذه المخيمات

أنا بريد هذا الحزن والحناء

حنين الأمهات

والناطق الرسمى باسم العشب والنعناع

ويتوالى الحوار بين المساء والشاعر والقرنفلة والسنبلة / المرأة، وكل ينتظر ظهور البطل عز الدين القسام الذى سيعلن عنه الشاعر فى هذا الحفل .

ويبرز الحوار بين الشخصيات فى هذا المشهد أوجاع الإنسان وجراح الأرض وحزن الشجر الظمآن فى زمن الحرب .

وتحكى السنبلة :

بلاد مهددة بالخريف محاصرة بالرغيف ،

بلاد تراوح أشجارها فى دمى

واسمها فى فمى

ويستمر الصراع فى هذا المشهد بين الشخصيات داخل القصيدة .

تقول المرأة : ولكن الشاعر

الشاعر صوت القسام وهيئته

أين ربابته؟

أصوات : من سرق ربابته ؟

من مزق أوتار ربابته من ؟

أصوات أخرى : قولوا بوضوح .

من ادبل زهر الروح ؟

وتردد أصوات القاعة القول الأخير فى هياج وتفاعل مع الحدث لأنها تريد أن تعرف مصير القضية ، إذ لم يعد هناك وقت لأن تبقى الجماهير خارج الوعى الثوري ، وفى مقعد المتفرجين والقضية قضيتها .

وفى غمرة هذا التلاحم يخرج رجل من بين الجوقة ليعكر صفو هذا التواصل بين الجماهير والشخصيات فى هذا المشهد ، وكأنه لم يرض بيقظة الجماهير وتفاعلها مع الحدث ، فيقول :

أيتها المرأة

من أنت ؟

ومن أحضرك إلى هذا المشهد ؟

المرأة :

خمس سنين

وعقود أربعة ووعود

وأنا أنتظر الموعود

ولهذا جئت

لقد استمال الرجل / الصوت مجموعة من المشاهدين وأراد أن يزيد الشك لديهم ليحبطهم ويشككهم فى القادم ، لكن الشاعر والسنبلة / المرأة يخوضان صراعاً شرساً أمام هذا التشكيك المفضوح ويكسبان صوت الجماهير، لتنتهى القصيدة بعودة القسام. يقول الشاعر :

" وكمن ينقل قدميه على أرض حبلى بالألغام

كنت أمشط تاريخاً دموياً

يوماً يوماً
حدثاً حدثاً
حتى امتلأت روحى همّاً
وكسانى زهر الحزن
فشدت عصبى أيام الشدة
.....
حتى عركتنى الأيام
وتألق فى صدرى الوجد
هزَت أغصان الشجرة
وجمعت الأوراق فكانت هذى الثمرة
عز الدين القسام "

وينظر الشاعر نحو السنبلة / المرأة / عزيزة فيراها وهى تصفق فـى فـرح وينزل الستار .

وهنا نرى أن الشاعر محمد القيس ، جاء لنا بالقسام ليقوم بدوره فـى قيادة الجماهير المتطلعة إلى الثورة .

فصراع الأصوات المتعددة داخل لقصيدة واضح وجلى وعميق فـى الوقـت نفسه ، وهذا ما أكسبها بعداً دراميا جعلها قريبة من المشـهد المسـرحى، خاصـة أن صوت الجماهير حاضر فى صخب وتفاعل مع جو القصيدة إذ كـان لهـذا الصـوت الغلبة فى إيصال الأمور إلى نهايتها وعودة البطل وإسكات المشـككين . كمـا أعلـى محمد القيس من دور الشاعر – بوصفه صوتاً – مـن قيمـة دوره حـاملاً للنبـوءة

والبشارة للجماهير المتطلعة إلى الخلاص ، فهو مناضل فى ساحتها ينتصر معها وبها ، وتستمر رحلة النضال محفوفة بالموت والمذابح.

وهذا محمود درويش فى قصيدته الدرامية الطويلة " أزهار الدم" [١٠] التى كتبها فى ذكرى مذبحة كفر قاسم الوحشية التى ارتكبها العدو عام ١٩٥٦ م وقُتل فيها خمسون فلسطينيا من المدنيين العزل. يقول الشاعر :

لمغنيك ، على الزيتون ، خمسون وتر
ومغنيك أسيراً كان للريح ، وعبداً للمطر
ومغنيك الذى تاب عن النوم تسلى بالسهر
سيسمى طلعة الورد ، كما شئت شرر
سيسمى غابة الزيتون فى عينيك ، ميلاد سحر
وسيبكى ، هكذا اعتاد ،
إذا مر نسيم فوق خمسين وتر
آه يا خمسون لحنا دمويا
كيف صارت بركة الدم نجوماً وشجر ؟
الذى مات هو القاتل ياقيثارتى
ومغنيك انتصر !
افتحى الأبواب يا قريتنا
افتحيها للرياح الأربع
ودعى خمسين جرحا يتوهج

(١٠) محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، ديوان حبيبتى تنهض من نومها ، المجلد الأول ٣٣١-٣٣٥ .

كفر قاسم..

قرية تحلم بالقمح ، وأزهار البنفسج

وبأعراس الحمائم

يعرض الشاعر صورة للقتلى فى لون درامى. يعرض صورة تلك المأساة/ المجزرة / وعدد قتلاها الخمسين الذين أشار إليهم بخمسين وتراً، وفى هذا المشهد يسترجع الشاعر مطلع قصيدة أنشودة المطر للشاعر السياب "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر" ، مما يدل على الحوار بين شعراء الأمة العربية .

ويتحول فى المشهد دم الشهداء إلى نجوم وأشجار ويموت القاتل ، وبينما يعرض الشاعر صورة المذبحة عن طريق حواره مع السامعين ، إذا بصوت همجى يعلن فجأة وبشكل عدوانى يقول :

احصدوهم دفعة واحدة

احصدوهم ..

ويرد صوت آخر

... ... حصدوهم ...

فيعرض الشاعر صورة القتلى وهم يسبحون فى دمائهم فى مشهد درامى مفزع مثير ، ثم يلوذ الشاعر بأحزانه ويمسك بقيتارته ليغنى مأساته.

فيقول :

آه يا سنبلة القمح على صدر الحقول

ومغنيك يقول :

ليتنى أعرف سر الشجرة

ليتنى أدفن كل الكلمات الميتة

ليت لى قوة صمت المقبرة

يا يداً تعزف ، يا للعار ! خمسين وتر

يقدم الشاعر الحدث، يمتزج فيه صوته بصوت السامعين الذين يشاركونه إحساسه بالمأساة وإدانة العدو الصهيونى الذى تجرد من إنسانيته. ثم يعود الشاعر ويعرض صوت المنجل والفأس وجناح القبرة فيقول :

ليتنى أكتب بالمنجل تاريخى

وبالفأس حياتى

وجناح القبره

... ...

والشاعر عندما يعرض لنا الكتابة بالمنجل والفأس ليغرس فى نفوسنا اشتهاءه الفعل القوى المؤثر ، وكذلك الكتابة بجناح القبرة ليبين لنا أن العمل يقود إلى الحرية والانعتاق من القيود. هذا ما يسعى إليه الشاعر، فمن ظلام السجن ينفجر الإصرار والتحدى فيقول :

كفر قاسم

إننى عدت من الموت لأحيا لأغنى

فدعينى لستعر صوتى من جرح توهج

وأعيننى على الحقد الذى يزرع فى قلبى عوسج

إننى مندوب جرح لا يساوم

علمتنى ضربة الجلاد أن أمشى على جرحى

وأمشى ...

ثم أمشى ...

وأقاوم

ويقول الشاعر فى قصيدة أخرى مستخدماً القالب المسرحى ، من ديوان "حبيبتى تنهض من نومها" ، بعنوان الجسر[11] :

مشياً على الأقدام ،
أو زحفاً على الأيدي نعود
قالوا ..
وكان الصخر يضمر
والمساء يداً تقود
لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق
دم ، ومصيدة ، وبيد
كل القوافل قبلهم غاصت .
وكان النهر يبصق ضفتَيه
قطعاً من اللحم المفتت .
فى وجوه العائدين
كانوا ثلاثة عائدين :
شيخ ، وابنته ، وجندي قديم
يقفون عند الجسر ...
(كان الجسر نعساناً ، وكان الليل قبعة
وبعد دقائق يصلُون ، هل فى البيت ماءْ ؟

(11) محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، ديوان حبيبتى تنهض من نومها ، المجلد الأول سنة 1978 ، ص 563 ، 569 .

وتحسس المفتاح ، ثم تلا من القرآن آيةْ ..)
قال الشيخ منتعشاً : وكم من منزل فى الأرض
يألفه الفتى
قالتْ : ولكن المنازل يا أبى أطلالُ !
فأجاب : تبنيها يدان ..
ولم يتم حديثه .
إذ صاح صوتٌ فى الطريق
تعالوا
وتلته طقطقةُ البنادق
لن يمرَّ العائدون
حرس الحدود مرابط
يحمى الحدود من الحنين
(أمر بإطلاق الرصاص على الذى يجتازُ
هذا الجسر ، هذا الجسرُ مِقصلة الذي رفض
التسَوّل تحت ظلّ وكالة الغوث الجديدة
والموتُ بالمجّان تحت الذل والأمطار ، مَنْ
يرفضهُ يُقتَلْ عند هذا الجسر ، هذا الجسرُ
مِقصلة الذى مازال يحلمُ بالوطن)

يعرض الشاعر خلال هذا الجزء من هذه القصيدة الدرامية فى مشهد مسرحى قصة مأساة الذين حاولوا عبور الجسر على نهر الأردن من أجل العودة إلى ديارهم ، وهى مأساة من آلاف المآسى التى تكررت كثيراً بعد نكسة ١٩٦٧

عندما كان عدد كبير من الفلسطينين يحاول عبـور الجسـر للعـودة. ويظهـر فـي المشهد ثلاثة أشخاص هم الشيخ وابنته وجندى قديم وتدور الأحداث على الجسر فـي حركة درامية تمثلت فى قدومهم سيراً على الأقدام وأحيانـاً زحفـاً علـى الأيـدي ، وربما لتلائم الحركتان الموقف ، لكنهم، أى الأشخاص الثلاثة الذين تسـللوا لـيلاً لـم يدركوا أن من يقترب من الوطن سيموت أو ينفى من جديد في البيـد البعيـدة ، ثـم يعرض الشاعر صورة من سبقوهم إلى العودة ويعرض مشهداً درامياً مفزعـاً لقطـع من لحومهم مفتتة يرفدها النهر فى وجوه العائدين ، يخيفهم ويحذرهم بأن من يقتـرب سيلقى المصير نفسه . لكن إصرار الأشخاص الثلاثة يحملهـم علـى التحـدى بـل والأكثر من ذلك أنـهم يحلمون ويتذكرون أن الشاعر رسم صورة هادئة لجو هـؤلاء الثلاثة يتيح لهم أن يطلقوا لخيالاتهم العنان، وذلك فى قوله (كـان الجسـر نعسـاناً ، وكان الليل قبعة) فيكون الحلم بأنهم سيصلون ، بل يتساءل الشيخ هل فى البيـت مـاء ؟ ويحمله الشوق أيضاً أن يتحسس مفتاح بيته الذي تركه قبل النكبـة ، ويحـف هـذه الأحلام بقراءة آية من القرآن الكريم لعل الله سبحانه وتعالى يوصـلهم إلـى ديـارهم ويقربهم من أهليهم .

وتبعث الأحلام وقراءة القرآن نشوة فى صدر الشيخ فيطـرب لـذكر وطنـه وبذكر شطر البيت المعروف : وكم من منـزل فـى الأرض يألفـه الفتـى، ويتـرك الشطر الثانى وهذا الترك هو عين الإفصاح به ، فتـرد عليـه ابنتـه بـأن المنـازل أصبحت أطلالاً فيرد عليها أن الأيادي المخلصة ستبنيها من جديد .

لكن الحديث والنجوى تقطعهما أصوات الجنـود بأصـوات بنـادقهم، وهـي أصوات مرعبة، أعطت المشهد حركة درامية عنيفة ، تشـد المشـاهدين وتعلـن أن الجنود موجودون لمنع العائدين وهم يحمون الحدود ممن يحملهم الحنين إلى فلسـطين

بالعودة ، فالموت فى انتظار كل من يحاول ذلـك. وبـأمر هجمـي دمـوي يطلـق الرصاص ليقتل الأشخاص الثلاثة. وتدوي الرصاصة الأولى لتقشع عن جبـين الليـل قبعة الظلام-التى كانت سبباً فى أن يسود الصمت ، من قبل ليطلـق الشـيخ العنـان لخيالاته- ثم تأتى الطلقة الثانية لتطعن الجندى فى قلبه المشتاق إلـى وطنـه، وبـاقى الطلقات تقتل الشيخ وابنته ، يقول الشاعر :

الطلقة الأولى أزاحتْ عن جبين الليل
قبعة الظلام
والطلقةُ الأخرى ..
أصابت قلب جندى قديمْ
والشيخ يأخذ كف ابنته ويتلو
همْساً من القرآن سورة
وبلهجة كالحلم قال :
عينا حبيبتى الصغيرةْ
لِيَ – يا جنود وجهها القمحى لِى
لا تقتلوها واقتلونى

يعرض الشاعر صورة مأساوية صارخة من صور الصراع داخل قصـيدته، وبخاصة صورة الصراع بين الشيخ وهو يمسك بكف ابنته ويحاور الجنود بألا يقتلـوا حبيبته التى يتعلق بها فى مشهد درامي مـؤثر ، لكـن الجنـود لا يرحمـون دمـوع الحبيبة ولا توسلات أبيها، لتلقى جثث الأشخاص الثلاثة فى مياه النهر وقـد مزقتهـا رصاصات العدو ليعود النهر يعرض صـورة جديـدة مضـافة إلـى آلاف الصـور السابقة من اللحم المفتت وآدم الجاري ، ولكن الموت تتبعث منه الحياة وميـاه النهـر

المتشبعة بدم الشهداء دورة حياة من الخصب والبعث الجديد من حياة تواصل مسـيرة الشهداء على محطات الوصول. يقول الشاعر :

(وكانت مياه النّهر أغزر .. فالذينْ
رفضوا هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً آخرا .
والجسرُ ، حين يصيرُ تمثالاً ، سيصبغُ – دون
ريب – بالظهيرةِ والدمّاء ، وخضرة الموت
المفاجىءْ)
... وبرغم أن القتل كالتدخين ..
لكن الجنود (الطيبين) ،
الطالعين على فهارس دفتر ..
قدفته أمعاء السنين ،
لم يقتلوا الاثنين ..
مكان الشيخ يسقط فى مياه النّهرِ ..
والبنت التى صارت يتيمةْ
كانت ممزقّة الثياب ، وطار عطرُ الياسمينْ
عن صدرها العاري الذى
ملأته رائحة الجريمةْ
والصمت خيّم مرةَ أخرى ،
وعاد النهر يبصق ضفّتيه
قطعاً من اللحم المفتّت
.. فى وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق
دم ومصيدة . ولم يعرف أحد
شيئاً عن النهر الذي
يمتص لحم النازحين
(والجسر يكبر كل يوم كالطريق ،
وهجرة الدم فى مياه النهر تنحت من حصى
الوادي تماثيلا لها لون النجوم ، ولسعة الذكرى ،
وطعم الحب حين يصير أكثر من عباده)

يتطرق الشاعر إلى أسلوب الالتفات فيما سبق ليعرض فى الفقرات التى بين الأقواس مشاهد يتم بها المشهد ويربطه بسياق الصراع .. يكون تفسيرا ونتيجة لما يفضى إليه الصراع. فالشاعر يغير من لهجة الحوار والصراع إلى ما يشبه الصوت الداخلى يعلق ويصف ويضيف ما يعطى الصورة قدرة على التأثير.

وفى قصيدة حوارية للشاعر "سميح القاسم".. بشكل البناء الدرامى خلالها معتمدا على الحوار الداخلى والخارجى معا ، وذلك لتمثيل الصراع والحركة معا ، وهما جوهر الدراما؛ يقول الشاعر[١٢] :

للحبر رائحة الدم
* قلبى وديع مثل نسمة
وجهى نقي مثل غيمة
قرّبتُ أغلى ما لديَّ ،
إليك يا جدي الجميل .!

(١٢) سميح القاسم ، الأعمال الكاملة ، سقوط الأقنعة ، ص ٦٣٧ ـ ٦٤٠.

للحبر رائحةُ الدمِ
غنمى تظلُّ نظيفةَ
شفتى تظل شريفة
ويداي ، باسمك تكدحان ،
من الشروق إلى الأصيل ..
للحبر رائحةُ الدمِ
نسقتُ من وعرٍ حدائق
ونحتُّ من صخر مطارق
وتلوث ما عندي من الصلوات ،
فى الليل الطويل
للحبر رائحة الدم
* كرمى الفسيح ، بدون سور
أبواب بيتى ،
لاتخيّب طارقاً فى الزمهرير
زادي لكل فم يسير
للحبر رائحة الدم
* قدموا من القرميد والفولاذ والدم والضباب
قدموا على تابوت تاريخى ،
وأجنحة الغراب
قدموا ولم يجد الكتاب
فارفد بنيك بموعظة

للحبر رائحة الدم

* قاسمتهم حزني وأرغفتي

وسقفى والثياب

لكننى أشطرُ ابنى اثنين

يا جدّي الممزق بالحراب

فارفد بنيك بموعظة

للحبر رائحة الدم

لكن قلبى طيب

ويدي معوّدة على المحراث يا جدّي

وسيفى فى القراب

من ألف عام فى القراب

فارفد بنيك بموعظة

للحبر ياولدي الحزين

للحبر .. هلا تسمعون ؟

للحبر .. رائحة .. الدم

استخدم الشاعر فى قصيدته السابقة القالب المسرحى إطاراً لهذه القصيدة معتمداً على الحوار الذى يُعّد أساساً مهماً فى المسرحية. والقصيدة اعتمدت على صورتين متحاورتين حوارا مباشراً ، وكان الشاعر يتدخل ليأخذ دوراً أشبه بتعقيبات المؤلف المسرحى في مسرحيته. بخاصة تلك الحوارية بين الشاعر وجده الذي يظل يردد جملة "للحبر رائحة الدم" ويكون تكرارها ذا هدف معنوي يقصده الشاعر، إلى

جانب أن القصيدة تقدم مشهداً يتمثل فى شخصية الحفيد الذي يطلب من جده أن يوصيه وصية فتكون الوصية كلمة السر ، يظل يكررها الجد بأن للحبر رائحة الدم.

والشاعر الذى يمتلك اللغة والقدرة على التعبير ، يطلب وصية من جده – الذي هو رمز للتراث – ويطمع أن تكون وصية أخري غير التى يكررها الجد ، إلا أن الجد يرفض تلك التبريرات التى تطالب بوصية غيرها . ويصر على وصيته الوحيدة بأن يكون الحبر دماً ، وهى وصية تدعو الشاعر ليحمل السلاح ولينـدفع مقاتلاً الأعداء.

والجد كما يبدو فى هذا المشهد المسرحى الحوارى أعمى "ياجدي الأعمى" ولذا فإنه لا يرى الدم وإنما يشم رائحته ، فيطلب من الشاعر أن يحول كلماته إلى دم ، ويظهر الشاعر فى المشهد وديعاً وداعة النسيم ووجهه نقى مثل الغيمة بما فيها من عطاء .. ولكن كيف يصبح حبره دماً، ويصر الجد على ذلك ، ويقدم الشاعر صورة أخري لعل الجد يقنع بها :

" إني أقمت الحدائق من الوعر ، كدليل على حبي للناس ، ولله تلوت الصلوات فى الليل الطويل ، ومع ذلك يصر الجد على وصيته ، ثم يقوم الشاعر بتقديم صورة جديدة لكرمه " كرمي الفسيح بدون سور وحيث لا تخيب أبوابه طارقاً ، وان زاده يشارك به كل فم . ولكن الجد يردد وصيته " للحبر رائحة الدم" . وأمام هذا الحوار الدرامي والصراع القائم بين الحفيد وجده ، تتبدى ملامح الاقتناع تظهر على الشاعر الذي يغير لهجة حديثه ، بعد أن مهد لذلك بأن كرمه بدون سور – أي أن وطنه كان مفتوحا للغربان اليهود وأنهم شاركوه حتى فى زاده.

ويقدم الشاعر خلال هذا المشهد المسرحى صورة درامية لهؤلاء الذين تسللوا إلى الكرم وإلى البيت وشاركوه زاده فهم غربا قدموا إلى فلسطين ومعهم

الموت والدمار ، وقدموا على تابوت تاريخى نتيجة للضعف الذى تعانيه الأمة العربية وبناء على إدعاءات ميتة لحقهم فى فلسطين ، وتبدو صورة الشاعر وهو يطلب ولأول مرة وبشكل مباشر موعظة جده ، (قدموا ، ولم تُجد الرقى / يا جدي الأعمى ولم يُجد الكتاب / فارقد بنيك بموعظة ،

وتتكرر موعظة الجد ، للحبر رائحة الدم، ويصف الشاعر أولئك الغرباء – الأعداء وما فعلوه ، فقد شاطروه طعامه وبيته وكان هذا على حساب أبنائه ، لذا فإنه لا يريد أن يشطر ابنه اثنين ، نصفاً فى الوطن ونصفاً خارجه ، ويطلب من الجد الممزق بحراب الأعداء موعظة مناسبة ، وتتكرر الموعظة نفسها ، فالجد مجرب نكال الأعداء وما كانوا يقصدونه من طرد أهل فلسطين وتصفيتهم.

وتبدو نهاية المشهد فى اقتناع الشاعر بموعظة جده ، ولكنه يبرر الصعوبات بعدم تحويله الحبر إلى دم ، إذ إن قلبه طيب ويديه معتادتان على الفلاحة لا القتال ، إذ لم يحارب من ألف عام فماذا يفعل ؟

لقد قام رهان الصهاينة أساساً (وبلسان زعيمهم البائد بن غوريون) على أنه بعد عشر سنوات من إقامة "إسرائيل" على أكثر تعديل ، فلن يوجد فى العالم كله من يتذكر – إلا بصعوبة بالغة – أين تقع البلاد التى كانت تدعى فلسطين!! عقد واحد من الزمان .. وتمحى فلسطين من الأذهان .

وهذا رد على مزاعم الصهاينة التى كانت تقوم على أساس أن المقاتل الفلسطينى مخرب وإرهابى .

ولا نسمع فى خاتمة هذا المشهد سوى صوت الجد :

" للحبر يا ولدى الحزين / للحبر.. هلا تسمعون / للحبر رائحة الدم"

وعندما يكف الشاعر عن مطالبة جده بالموعظة ، يكون هذا إيحاء بأنـــه قـــد استمع للموعظة التى لا موعظة بعدها ، واقتنع بان للحبر رائحة الدم . وقام بتجســيد هذه الوصية فامتشق السلاح فى وجه الأعداء ، ولم يظهر ذلك فـــى شـــكل مباشـــر . وإنما ترك ذلك من خلال تصعيد نفى درامى، نجده فى تقـــديم صـــور مـــن الإلحـــاح لطلب وصية مناسبة ، تدرج بها الشاعر، إلى أن وصل إلى اقتناع تام بوصية جـــده ، وهى تفجير الأرض تحت أقدام الغزاة ، أملا فى العودة .

وأمل العودة كان وما زال هو الأمل الذي يداعب قلب كل فلسطيني والعـــودة إلى أرض فلسطين هو إنهاء لأمرين كلاهما مر :

وأول هذين الأمرين : إنهاء الاحتلال الصهيونى لأرض فلسطين وتحريرهـــا من الغاصبين الدخلاء ليعود إليها أهلها الشرعيون .

ثانيهما : إنهاء التشرد والشتات في خارج فلســـطين ، وهـــدم الخيـــام وقلـــع أوتادها ليعود اللاجئ الفلسطينى المشرد إلى منازله فى المدن والقرى الســـليبة التـــى ما نسيها لحظة واحدة وجيلا بعد جيل ، فانتهاء هذين الأمرين تكـــون بـــالعودة التـــى تكتمل شروطها بالعمل والتضحيات والكفاح المر .

وكثيراً ما كان الشاعر الفلسطينى يقوم فى قصائده بدفع الحدث إلـــى الأمـــام على طريقة المسرحيين ويتمثل ذلك فى قول الشاعر إبراهيم نصـــر الله فـــى ديوانـــه "الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق " ، إذ يستجيب إلى نداء العاطفة الإنســـانية رغم قسوة الجراح فيقول فى حوار دار بين فدائى ولمرأة إسرائيلية حامل فـــى حافلـــة أحكم الفدائيون السيطرة عليها .

فيقول[١٣] :

• أنت

ماذا ؟

هل تودين أن تنزلى ههنا

تنزلين هنا

لا تخافى إهدئي

أمي قالتْ صباحاً

وليت الصباح بعيداً :

لا تطلق النار يا ولدي باتجاه الشجرْ

...

وإذ تطلق النار حاذرْ إذن أن تصيب صغيراً

تنزلين هنا ؟

- إن أردت ..

• انزلي ..

وجنينكِ ما بيننا فى أمانِ

لكنه ميّتٌ .. ميّتٌ

إذ ترجعين إلى القتلةْ

لغة هذا الحوار بين الفدائى واليهودية الحامل فى هذه الأسطر السابقة أخطر ما فى القصيدة بما فيها من اضطرابات وتناقضات ، تسير بالأحداث نحو التأزم

(١٣) إبراهيم نصر الله ـ الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٣٥٦-٣٦١.

وتعقيد المواقف ، ليأتى الانقلاب . أى انقلاب هذه الأحداث نحو عكس ما هو متوقع . فاستجابة الفدائى لتوسلات اليهودية الحامل وإنزالها من الحافلة وراء عدم إعطاء هذه العملية ثمارها المرجّوه ، ولعل وراء ذلك وصية الأم بعدم قتل الأطفال :

لمى قالت ..

لا تطلق النار حاذر إذن أن تصيب صغيراً

وتتصارع المشاعر داخل نفس الفدائي وينعكس ذلك فى صوت خارجي فى شكل أسئلة :

من يُحدّدْ

إذنْ

شكل هذا الحوار ؟

إذن .. لون هذي الخديعةِ

وجه التناقض بين حبال الغسيل وبين حبال المشانقِ

متعبة فى عروقى الأجابةُ والأسئلةْ

دائماً كنت أطيب مما أردتَ

كعصفورة ورثتْ مجزرة

كنقش على منزل يتطايرُ فى الديناميتْ

أو زنبقٍ طحنته القذائفُ والثرثرةْ

هكذا تعكس هذه التساؤلات طبيعة التناقض بين المواقف المختلفة موقف اليهودية المخادع ، وموقف الفدائى الطيب الذى أنزلها من الحافلة فكان وراء ذلك أن قامت هذه اليهودية بإبلاغ الأمن لملاحقة الحدث وتطويقه بأعداد كبيرة من الجيش وقادته ، ويأتي صوت أحد الفدائيين وقد أحسوا بخطر الموقف:

انتبهْ

كلّ مَنْ حولكَ امتشقوا حقدهم

...

انتبه جيداً أيهذا الفتى

...

ليس تحفلُ إلاّ بشوك الكراهيةِ الفجِّ

ويزداد الموقف تعقيداً ويدعو الفدائيون بعضهم بعضاً إلى الثبـــات والتماســـك فاللحظات عصيبة :

فكن يقظاً كالظباء انتبه

أنت تمضى إلى الضوءِ

لا تَرتَدِ الآن يا ولدى هذيانَ الفراشةِ

كن هادئاً مثل صقرٍ عتيقْ

لا كعصفورة السهلِ فى الشبكةْ

ماذا تفيد النصائح فى مثل هذه المواقف الحرجة :

كلهم يطلقونَ الرصاصَ عليكَ

من الخارجِ المتفجّرِ

من داخلٍ يتوعّد

رصاص .. رصاص .. رصاص .. رصاص..

....

ها هم هنا تحت هذى المقاعد ينتشرونْ

وكلّهُم يطلقونَ الرصاصَ ..

رصاص .. رصاص

على وقع ملاحقة جنود الاحتلال للحافلة يزداد التـوتر والخـوف والقلـق ، وما زاد الأمور تعقيداً أن الفدائيين ليس لديهم أسـلحة كافيـة وفـى المقابـل العـدو يحاصرهم بكل أنواع الأسلحة والطائرات العمودية ، وقد جاء تكرار كلمة الرصـاص عدة مرات فى القصيدة للدلالة على كثرة الأسلحة وعدد الطلقات الغزير الـذى أطلـق على الفدائيين لقتلهم أو إرهابهم . وبالفعل تقوم القوات الصـهيونية باقتحـام الحافلـة حيث استشهد اثنان من الفدائيين وأسر الاثنان الآخران، وما لبثت القـوات العنصـرية أن قامت بعد دقائق بقتلهما بواسطة الهروات ثم التمثيل بجثتيهما .

ويأتي صوت الأم من بعيد ينادي :

ها أنت تَهْوِى .. انتبه .. أنتَ تهوى

فارفع جبينك يا ولدى وانتصب عالياً

هم يقتلونك لا ريبَ

هذى الأيادي – المخالبُ أين تراها تُغير

عتمة

– عتمةٌ

إنهم يفقأون العيونْ

أين تمضى البحارُ – اللواتى رأيتَ ..

والشرفات اللواتي رأيتْ

أين تمضى ؟

تراها ستصعدُ للقلب . أم للجبينْ

إننى أتساءل يا ولدى
فلتجبْ

هكذا تحاور الأم ولدها ممثلاً فى رفاقه الشهداء الذين سقطوا معه ويأتى حوارها مشحوناً بالألم والحسرة . وفى الوقت نفسه تطلب إليهم أن يرفعوا أصواتهم عالية فى دنيا الضعف والتخاذل ، ويأتي التقابل الذى من طبيعته أن يشحن الحوار بتوتر انفعالى شديد متجسّدا فى كثرة التساؤل ، خاصة أن هؤلاء الشهداء قد فقأ العدو أعينهم :

أين تمضى البحارُ – اللواتي رأينَ .. ؟
والشرفات اللواتى رأيتْ ؟
إنني أتساءل يا ولدى
فلتُحبْ

ويترقرق الحزن فى عينى الأم لترى أحلاماً كانت تسكن عيون الشهداء فتقول :

عيناك يا ولدي كانتا دائماً تحلمانْ
فكيف هما الآن يا ولدى
فكيف هما الآنْ ؟

إنها لحظات مريرة وهاهم الشهداء يمضون نحو الموت يلفّهم ظلام القبور:

أنت تمضى إذن نحو موتك
لا لم يَعُدْ بيننا غير هذى الدقائق
غيّب هراواتهم ..
نارَ جرحِكَ

موتَك

بضعَ دقائق

وهكذا نجد الحوار فى هذه القصيدة الفلسطينية الحديثة قد قام بتصوير الأبعاد النفسية والاجتماعية والجسمية للشخصيات محور هذه القصيدة ، وقد قام أيضاً بتحقيق ضرب من الحبكة التى أحكمت البناء الدرامى فى إطار تلك الأبعاد، إضافة إلى بعدى الزمان والمكان ، مما سهل عملية إبراز جدلية الصراع بين الأصوات المتصارعة والكشف عن طبائع هذه الأصوات المتحاورة وأهدافها وتأزمها وسط المتضادات والتداخلات ، وهذا ما ساعد الشاعر على أن يعكس رؤيته من خلال أحداث متقلبة مما عمق إحساسنا بالمأساة من خلال تعدد الأصوات داخل القصيدة ، وهذا ما تجلّى فى قدرة الحوار على تطوير الأحداث ونمو المشاعر لدى المتحاورين ، وكَشَفَ فى الوقت نفسه عن صفاتهم النفسيّة، وهذا ما دفع أحد الدارسين إلى القول " بأن الحوار أداة تعمل على تقديم الحدث الدرامى إلى الجمهور دون وسيط لتصوير صراع بين إراديتين تحاول كلّ منهما كسر الأخرى وهزيمتها"[(١٤)] .

ولا نجاوز الحقيقة إذا قلنا أن الحوار بمستوييه الداخلى والخارجى ، قد عَمق الصراع فى القصيدة الفلسطينية المعاصرة ، وأعلى من قدرها فنّياً، ووسع دائرة التعبير عن ألوان النضال الفلسطينى متعانقاً مع أساليب أخرى يعتمدها الحوار فى تصعيد الحدث الدرامى وتتمثل هذه الأساليب فى استخدام الشاعر الفلسطينى أسلوب القص بالحركة الدرامية المتمثلة فى المشاهد المختزلة القائمة على التناقض الفاجع .

---

(١٤) د. عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٥٩ .

وظلت فى جوار السور مطروحة
وظلّت بضعُ أزهارِ
تنزّ دماً
على صدرِ جميعُ عراهُ مفتوحة
تصيح : " تعال ياولدى "

ثمة قصة رضيع قتلت أمه ، وقبل أن تودع الحياة نادت عليه فاستجاب لها و " حبا فى ساحة الدار " والساحة مليئة بدمها فيما راح يردد " أُما " . وتلك شعرية قد ينقصها كثير من الحقائق الشعرية . فالمفردات الخارجية التى يعتمدها السرد هى التى تحدد طبيعة الإبداع وتوالداته – إلا أنه لم يسدّ عليها طريق الوجدان المتناغم مع تجربته . بل ربما ارتفعت درجة الإيحاءات نتيجة صياغة جمله القافزة المتدافعة بقليل الكلمات وبعمق الدوال . ومن ثمّ تعد هناك ضرورة إلى البحث عن مجاز ، أو بالأحرى عن صور شعرية لافتة للتشابه الموضوعى فى مستويات السرد والتقرير .

وتبقى مثل هذه القصة شاهدة على أخريات كثيرة ، أبطالها ضحايا الإرهاب الصهيونى ، وكأن قتل الأم هنا كناية عن حرمان الفلسطينى من أمه الكبرى فلسطين . وتركه يعيش يتيماً يقع أسير اليتم ومرارة الضياع والشتات مرات ومرات حتى يذهب اسمه أدراج الرياح .

ويعد وضع اللغة فى السياق الدرامى من أنسب الأوضاع جمالياً ، لخلق التوتر بين مستويات التعبير الشعري الذى تتميز بها الدراما بوصفها لغة تصنع حدثاً حركيّاً يحمل المعنى الذى تتجه به الشخصيات المتحاورة إلى المتلقى ويكون ذلك عن طريق المفارقة التى هى من عناصر الدرلما التى تؤكد ضرباً من المخالفة أو التباين فى الفعل المسرحى وبالقدر نفسه فى القصيدة الحديثة عندما تعتمدها فى

يقول سميح القاسم فى قصيدة " الطفل الذى ضحك لأمه المقتولة "[١٥]

وتبدو الحركة الدرامية فى المشهد المختزل القائم على التناقض الفاجع بين حقيقة ما جرى للأم وبين وهم الطفل الصغير .

يقول سميح القاسم فى قصيدته[١٦] .

حبا فى ساحة الدار

وكركر حين فاجأها

جوارَ السور مطروحةً

وفاجأ بضْع أزهارٍ

مبعثرةَ على صدرٍ

جميع عراه مفتوحة

تصيحُ :

" تعال ياولدى ..

تعال ارضع ،

فخفَّ لها على أربع

وغرَّد ثغرُه : " أمّاه "

وكركر ، حين لم تسمع ..

وشدَّ رداءَ ها .

وزواهُ .. دغدغةً وأرجوحه

وردَّدَ عاتباً لمَّا

(١٥) ديوان سميح القاسم ، ص ص ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

(١٦) د. عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٥٩ .

حالات السرد الغنائى كلماً احتاج إلى تحويل الدلالة من ناحية إلى ناحية أخرى . ولابد فى المفارقة من طرفين يشتملان على قدر من التشابه ، وأن يكونَ كلّ منهما على قدر من العلم وقدر من الجهل . فأوديب مثلاً كان على علم بما حكم به القدر ، ولكنه لم يكن يعلم أن الذى ربّاه ليس أباه . فليس هناك جهل مطبق ، بل غياب قدر من المعرفة ، وإلاّ لما كان هناك فعل تراجيدى .

وما يترتب على المفارقة ليس نتيجة منطقية ، بل هو نتيجة درامية نصل إليها خلال ما نستحيه البناء أو خط الصراع المحورى ، وهنا يقول الدكتور أحمد كمال زكى : " ولا يتم ذلك إلا بمبدأ المفارقة ، وهذا المبدأ هو الذى يفجر الأحداث التى يقتضيها السياق الفنّى للوصول إلى نتيجة درامية يسمّيها أرسطو بالانقلاب لأنها تخالف المنطق الشكلى المعروف وتأتى على عكس ما يكون متوقعاً فى البداية"[١٧] .

وفى الدائرة نفسها يبحث عادة عما يجانس شرائط إنتاج هذه الأداة الدرامية يقول ميوميك " ثمة فى الفن التمثيلى والأدب إمكانات عديدة للهروب من الرؤية الأحادية مما يؤدى إلى إمكانات من المفارقة " التى تمثّل التخالف بين الطرفين – بين الزمان والإنسان مثلاً أو بين الذات والآخر – على نحو ينشط نمطاً من التعبير يثرى القصيدة بكل تأكيد .

وللتدليل على أن للمفارقة مفهوماً أوسع من التضاد والمقابلة كونها تشمل القيم الخلافية التى تقوم عليها الحياة وهنا يقول كارل زولكر " إن المفارقة[١٨] الحقّة

(١٧) د. أحمد كمال زكى فى " دراسات فى النقد الادبى " ، ص ١٧٧ .
(١٨) د. س ميوميك ، المفارقة بترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ن ١٩٨٢ ، ص ١٠ .

تبدأ بتأمل مصير العالم بمعناه الواسع ، وقد كان فريدريك شليجل قد توصل إلى القول إن المفارقة تقوم على إدراك حقيقة أن العالم فى جوهره ينطوى على تضاد ، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضادة "(١٩) .

والمفارقة – بتلك التحديدات – نوع من الممارسة اللغوية بين وجهين متعارضين لحقيقة واحدة ، وفى الوقت نفسه يعملان معاً بوصفهما كلاً لا يتجَزأ. ويصفها أرسطو أحيانا بأنها المغايرة التى تقوم على إنزال الذات منزلة أعلى من نقيضها أو المغايرة التى تقوم على الادعاء "(٢٠) .

إن هناك دائماً نوعاً من الانشعاب فى الحقيقة ، كما لو كانت تلك الحقيقة تفقد تجانسها عند نقطة ما لتسير فى اتجاهين مختلفين ، متابعة لحقيقة تنقسم على نفسها ، وتتضح وتتجلى من خلال هذا الانقسام . وبهذا المعنى نعثر على جذر المفارقة فى كونها سياقاً أو فى كونها الموضع الذى يفرق فيه الشىء إلى شيئين ، ومن هنا تكون المفارقة بوصفها أساساً قاراً فى الوعى الإنسانى ، وهى قادرة على أن تأخذ دلالتها الجوهرية من كونها تمثيلاً للانقسام الذى يوضح معارضات الكل الواحد من خلال سلسلة الثنائيات المتخالفة، وفى هذا يقول الدكتور رشاد رشدى : " لابد من وجود طرفين ولابد بين الطرفين من قدر من التشابه أو التوافق وقدر من الاختلاف ، وكذلك لابد أيضا أن يكون لدى كلّ من الطرفين قدر من العلم وقدر من الجهل بالطرف الآخر "(٢١) وما يترتب على المفارقة يبدو نتيجة لا معقولة – إذا

---

(١٩) المرجع السابق ، ص ٣٤ .
(٢٠) نفسه ، ص ٣٧ .
(٢١) د. رشاد رشدى ، نظرية الدراما ، ص ٢٨ . * التشابه الذى يقصده د. رشدى يعنى التوافق .

صح هذا الوصف – لأن أساسها احتدام وقائع البداية والوسط، ليقع ما يسميه أرسطو بالانقلاب ، أى التغير إلى عكس ما كان متوقعا فى البداية .

المهم هنا أن نبيّن أن شاعر القصيدة أدرك قيمة المتخالفات التى تكوّن أسباب الحياة .

وفيما يتعلق بالشاعر الفلسطينى نراه يدرك قيمة المتخالفات التى تتقاطع بها أسباب الحياة وتبرز أبعادها فى الصراع الذى يجب – من وجهة نظره – أن تنجم عنه الولادة الجديدة للوطن ، فى الوقت الذى نجد فيه العدو المدجج بكل الزيف التاريخى والوجودى ينحو نحو تدميره بما ينافى الفعل الإنسانى بهدفه النبيل .

يقول محمود درويش[٢٢] :

متى تطلقون الرصاص على ؟
سألت . أجابوا : تمهل !
وصفوا الكئوس وراحوا يغنون للشعب
قلت : متى تبدأون اغتيالى ؟
فقالوا : ابتدأنا .. لماذا بعثت
إلى الروح أحذية كى تسير على الأرض .. قلت
فقالوا : لماذا كتبت القصيدة بيضاء
والأرض سوداء جداً ؟
أجبت : لأن ثلاثين بحراً تصب بقلبى

فهنا نجد شعباً أعزل يهتف لمضى أبنائه إلى حتفهم بثبات ، وفى الطرف الآخر عدو متربص يمارس كلَّ ألوان القتل والإرهاب ضد أصحاب الأرض

(٢٢) محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٣٤١ .

الشرعيين . على نحو ينشط نمطاً من التعبير يثرى القصيدة .. وكل ذلك بأدوات قص كثفت توالى الأحداث ، وبدت فى الوقت نفسه متوهجة بمأساة من يتعجل موته . لأنه – فيما كشف عنه القص – أدّى مهمته بعد أن صُب ثلاثون بحراً فى قلبه .

وتبدو المفارقة فى الرؤيتين المختلفتين ، رؤية الشاعر الذى يتعجل الموت ويوقن بقدومه ، وسلوك العدو العابث الذى يلهو ويغنى واثقا من أنه قد بدأ بالفعل قتل الشاعر – أو المتحدث : فقالوا أبتدأنا ثم يدور حوار دال بالرغم من قصره . على الخلاف بين الفريقين ينتهى بجواب " مضىء " أو : كاشف" على نحو ما يجرى فى الحوار المسرحى :

أجيب : لأن ثلاثين بحراً تصبُ بِقَلْبِى .

" بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً "

يقول[٢٣] :

أموتُ – أحبكِ

إنّ ثلاثة اشياءَ لا تنتهى :

أنت ، والحبُ ، والموتُ

فبُلْتُ خنجرك الحلوَ

ثم احتميتُ بكفيكِ

أن تقتلينى ولن توقفينى عن الموتِ

هو هو الحب

إنى أحبكِ حين أموت

وحين أحبكِ

(٢٣) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص ص ٤٩٧ ، ٤٩٨ .

أشعر أنى أموتُ
فكونى امرأة
وكونى مدينة !
ولكن ،/ لماذا اسقطتِ ، لماذا احترقتِ
بلا سببٍ

فى هذا التقابل الذى يبدو – عنده بخاصة – كما لو كان خصيصة حتى وإن عمد إلى التصوير والكتابة نواجه بعنف وسرعان متلاحقة – على مواقف القتل ووقف القتل ، والموت الذى النهاية والحب الذى يمثل البداية ، مع الخنجر الحلو – بخطورة قضية المصير وفيها تبدو " المدينة " موضع التصادمات النفسية التى يحدد سياقها اللغوى بطريقة الرمز وتوالى الإشارات ، هى جوهر التجربة ، وبالتالى لا يكون ثمة فارق بين التضحية بالنفس والبقاء من أجل مواصلة الحياة .

وتبدو الشخصية هنا مضطربة لرؤية تتداخل فى بصرها ، أو بصيرتها الأشياء والحقائق – وتلك صفة معروفة للشخصية المسرحية فى المواقف التى تشتد فيها أزمتها النفسية . وهكذا تتساوى لدى المتحدث الأضداد "لن تقتلينى أو توقفينى عن الموت . هو الحبّ " . " أنى أحبك حين لموت وحين أحبك أشعر أنى أموت" وفى تلكم المواقف المتأزمة تغيم الرؤية وتختلط الدلالات فتصبح المدينة المرأة – والمرأة المدينة " لكن يظل السؤال الأخير قائما يعبر عن باعث هذا الاختلاط المؤقت : ولكن لماذا سقطت – لماذا احترقت بلا سبب؟

وفيما مضى نرى أن قصائد الموقف الدرامى التى تتخذ من القالب المسرحى إطاراً لها تعد من أكثر الأشكال بروزا فى الشعر الفلسطينى المعاصر لاعتماد هذه القصائد على جدل الصراع بين الأحداث ، أو الشخصيات أو الأصوات

. وطبيعة الموقف الدرامى تتطلب الصراع بين اشياء متناقضة فى حركتها أو سلوكها ، لذلك اتسم هذا البناء بالكثافة وتعدد الأصوات وخلق المفارقات الدرامية الحادة التى تعتمد أساسا على محاورة الذات واستبطانها داخليا ، والكشف عن صوتين متمايزين يتم كشف سماتهما ورؤيتهما من خلال التحاور بينهما أو من خلال التعبير عن الأحاسيس والمشاكل بشكل يبرز الذات من خلال قصائد تتضمن مقاطعها أو بعض أجزائها حواراً داخلياً أو خارجياً يمنحها بعداً دلاليا ذا قيمة بنائية إذ يولد ذلك ما يعرف بالالتفات من خلال انتقال الشاعر من مخاطبة الآخر الى مخاطبة ذاته مباشرة مستخدما عدة وسائل تشكيلية كالجمل الاستفهامية والقص والديالوج والمونولوج ، إضافة إلى بعض المحاور الدلالية التى يقف فى مقدمتها محور الأرض ومصاحباتها .. بحيث توضع اللغة فى سياقها الدرامى الذى يعد من أنسب الأوضاع جمالياً ، لخلق التوترات بين مستويات التعبير الشعرى ، التى تتميز بها الدراما بوصفها لغة تصنع حدثاً حركياً يحمل المعنى الذى تتجه به الشخصيات المتحاورة إلى المتلقى .

قائمة المراجع

١ - إبراهيم حمادة ، آفاق المسرح العالمى ، المركز العربى للبحث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٢١١.

٢ - إبراهيم نصر الله – الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق ، ط ١ ، ١٩٩٤ ، ص ٣٥٦-٣٦١.

٣ - أحمد كمال زكى فى " دراسات فى النقد الادبى " ، ص ١٧٧ .

٤ - د. س ميوميك ، المفارقة بترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد ، بغداد ن ١٩٨٢ ، ص ١٠ .

٥ - رشاد رشدى ، نظرية الدراما ، ص ٢٨ . * التشابه الذى يقصده د. رشدى يعنى التوافق .

٦ - سميح القاسم ، الموت الكبير ، دار العودة ، بيروت ط١، ١٩٧٠ ص ٧٨-٨٠.

٧ - عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٥٩ .

٨ - عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامى ، مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٥٩ .

٩ - عبد المنعم تليمة – مقدمة فى نظرية الأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٣ ، ص ٩٣ .

١٠ - على عشرى زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصرة ، الشركة العامة للنشر ، طرابلس لبساط ١٩٧٨ ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

١١ - محمد القيسى ، كل ما هنالك ، دار العودة ، اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينين بيروت ١٩٨٦ ، ص ٨٩ – ١٣٦ .

١٢ - محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، الجزء الأول ، ص ص ٥٧٢ ، ٥٧٣ .

١٣ - محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، ديوان حبيبتى تنهض من نومها ، المجلد الأول سنة ١٩٧٨ ، ص ٥٦٣ ، ٥٦٩ .

١٤ - معين بسيسو ، الأعمال الشعرية العاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٤٧٨.

١٥ - ناهض : الرئيس ، أنشودة القسام وقصائد أخرى ، منشورات ، مجلة فلسطين المحتلة ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ص ٢٦ ، ٢٧ .



الحب في شعر سيد قطب
رؤية نقدية

دكتور: أمين محمد محمد أبو بكر (*)

ربما لم يأخذ التراث الأدبى لسيد قطب، والشعري منه بخاصة حظه من البحث النقدى إلا ما تناولته يد الباحثين من متفرقات فى مجال الدراسات الأدبية(1)، وبعامة فإن القضية الأساسية ليست فى قلة ما كتب أو كثرته، وإنما فى الرؤية التى يُتناول بها العمل الشعرى، "وفى المنهج الذى يعرض التراث من خلاله، إن وجهة النظر المصاحبة للمنهج تفرض طبيعة المعالجة، كما تفرض زوايا الاختيار وتحدد – فى النهاية – نقاطا للحوار، يتم فيها الجدل بين الماضى والحاضر، دعما للحاضرالذى هو نقطة البدء والمعاد"(2)

(*) باحث وناقد أدبي مصري.

(1) تناول الأستاذ عبد الباقي حسين موضوعا عنونه " سيد قطب – حياته وأدبه "، فكان أطروحته للماجستير، تقدم بها لكلية دار العلوم – جامعة القاهرة، وظهر الكتاب فى طبعتين الأولى ١٩٨٦، والثانية ١٩٩٣، ثم جمع ديوان الشاعر ووثقه وقدم له، وكانت طبعته الأولى ١٩٨٩، وأشهد أننى أفدت كثيرا مما وقع بين يدى من هذه الدراسات وعددتها من مصادر البحث الأولى، ووقفت من خلالها على كثير من المعارف والمعلومات المتنوعة .

(2) د. جابر عصفور: مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٦

وهنا تتباين وجهات النظر إلى هذا التراث، فقد يُتناول بتصور عام على أنه فقط مجموعة من الأحداث التى مرت فى حياة الأمم أو الأفراد أو مجموعة من القيم التى تحكم تصرفاتهم، وهكذا تمر الأحداث دون أن نستخلص منها الأحداث والتجارب التى تعين على اكتساب الخبرات النقدية. إلا أن هناك مجموعة من الباحثين يتناولون التراث من منظور واع بالحاضر، وإدراك لآنيته، وهو ـ فيما أرى ـ الأكثر عملا حيث "إن للتراث باعتباره وجودا موضوعيا، مستويات متعددة ومتعارضة، وفى داخل كل مستوى عناصر يمكن أن تتجه، أو تُوجه صوب اتجاهات متباينة؛ وذلك أمرطبيعى؛ لأن التراث ـ فى النهاية ـ محصلة لصراع إنسانى، عبر مراحل تاريخية ذات أبعاد اجتماعية وفكرية متباينة، ومتعارضة، يمكن أن تتجاوب مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة فى آن"[٤].

هذا التناول الواعي الذى أعنيه، هو الأكثر جدوى فى هذه الرحلة بالذات؛ فتحليل الأعمال التراثية، وبخاصة أعمال شعرية كهذه تتجاوز إلى الشاعر ذاته، ثقافته وبيئته ومكانته ومنزلته؛ ومن ثم فتحليل أبعاد هذا النوع من شعر سيد قطب يراد به تحليلا نقديا يحقق فهما واعيا من خلال منهج يرقى إلى مستوى العمل الفنى نفسه؛ إذ إن وظيفة النقد الأدبى وغاياته فى ظل الحدود التقريبية لمناهجه قد تكفل تحقيق هذه الغايات؛ ومن ثم يمكن أن يتناول العمل الأدبى لسيد قطب فى ظلال تصوره نفسه لمناهج النقد الأدبى نفسها حيث إن "هذه المناهج مجتمعة هى التى تكفل لنا صحة الحكم على الأعمال الأدبية، وتقويمها تقويما كاملا، فإيثار أحدهم على الآخر لا يكون إلا فى الموضع الذى يكون فيه أحدهما أجدى من الآخر، فلا

(٤) المصدر نفسه، ص ٨ .

محل للتفضيل المطلق، ولا المفاضلة المطلقة الحاسمة بين هذه المناهج"[٥]، وهو يعنى بهذه المناهج المنهج الفنى، والمنهج التاريخى، والمنهج النفسى فيقول: " ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج أدبى كامل للنقد الأدبى، ندعوه المنهج التكاملى"[٦]. وهو ما سنتبعه فى هذه الدراسة.

وتتوالى أسئلة تتوارى خلف الهدف من البحث، وفى إطار هذا المنهج النقدى والتكهنات، والظروف المتباينة، ومن خلال أبعاد الشخصية الأدبية والفكرية لسيد قطب.. هل يبقى مكان لشعر الحب فى أدب سيد قطب؟ وما دوافعه إلى ذلك ؟ وهل يستطيع القارىء العادى منذ الوهلة الأولى أن يتخيل شخصية كهذه يمكن أن تبدع نصا غزليا بالمعنى المعروف له؟ وما مكنون هذا النوع من الإبداع؟ وما دور الناقد الأدبى حينئذ؛ ليقيم جسرا من نوع ما بين القارىء والمبدع ؟ وكلها أسئلة سوف تجيب عنها هذه الدراسة .

و"سيد قطب شخصية سوية التكوين، متماسكة البناء، نمت نموا طبيعيا بعيدا عن الشذوذ والمفاجآت، وجاءت نهايتها أمرا محتمل الوقوع فى مثل ظروف العصر الذى عاش فيه. له قلب كبير، وهمة عالية، وشهامة فى الطباع، ونفس ودودة، وهدوء فى الملامح، وحديث جذاب، وقلة فى الكلام، وصوت منخفض..."[٧]

(٥) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه، دار الفكر العربى، (د.ط.ت) ص١١٩

(٦) المرجع السابق والإحالة .

(٧) عبد الباقى محمد حسين: ديوان سيد قطب، مرجع سابق، ص ١٢ .

والعمل الأدبى عند سيد قطب مقدمة طبيعية فى ميادين النقد الأدبى؛ ومن ثم فإن هذا العمل فى مفهومه هو"التعبير عن تجربة شعورية فى صورة موحية"[٨]، والتجربة الشعرية شيء جميل قيم ثمين، لكنها لا تؤثر إلا حين ينبض بها الشعور من الداخل حتى لينساها الفكر الواعى، وتكون جزءا من حياة صاحبها، وهكذا نحس من خلال تصفحنا لديوانه، وهكذا يقول "إن السر العجيب – فى قوة التعبير وحيويته – ليس فى بريق الكلمات وموسيقى العبارات، وإنما هو كامن فى قوة الإيمان لمدلول الكلمات وما وراء الكلمات، وأنه فى ذلك التصميم الحاسم على تحويل الكلمة المكتوبة إلى حركة حية، والمعنى المفهوم إلى واقع ملموس"[٩]. سيد قطب ينتمى إلى جيل الشباب[١٠]، وآثار الاتجاهات الشعرية الثلاثة[١١] برزت فى شعره، غير أن سمات الاتجاه الابتداعى العاطفى بدت ملامحها فى مواضع كثيرة لديه متمثلة فى المعجم الشعرى ووسائل التصوير والشكل الموسيقى المتنوع وزنا وقافية بما يتلاءم مع عواطفه ومشاعره، وإن مرجعية هذا كله تعود إلى نوعية

(٨) سيد قطب: النقد الأدبى أصوله ومناهجه،)، مرجع سابق، ص٧

(٩) عبد الباقي محمد حسين: ديوان سيد قطب، مرجع سابق، ص ١٣ (نقلا عن) ٠

(١٠) أ مثـــال: إبراهيم ناجى، وعلى محمود طه، والهمشرى، ومحمود حسن إسماعيل،.. والعقاد؛ من ثم يغلب على شعره قوة الوجدان وتميز العاطفة، وربما يكون أول إنجار لهؤلاء الشعراء الذين يحسبون على تيار الاتجاه التجديدى الذهنى أنهم جددوا فى لغة الشعر ٠ لمزيد من التفصيل ينظر: د٠ الطاهر مكى:الشعر العربى المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٠، ص٤٧، ٤٨ ٠

(١١) الاتجاه البيانى المحافظ، الاتجاه التجديدى الذهنى، الاتجاه الابتداعى العاطفى

تعليمه، واتصاله برواد الفكر مما انعكس على شعره " وبالفعل نلمح الاتجاه الفكرى فى شعره..."[١٢] وتناول ديوانه أربعا وأربعين قصيدة غزلية [١٣]

---

(١٢) د ٠محمد مندور: الشعر المصرى بعد شوقى، دار نهضة مصر، الفجالة فى القاهرة (د٠ت)، ص٦٧

(١٣) نشرت هذه القصائد فى دوريات مختلفة، ولمزيد من التفصيل ينظر:

- ليلة، نظرة موحشة:البلاغ الأسوعى: العدد ١١٠، ابريل ١٩٢٩، ص٢٧
- طيف، صوت ؟!، أنت، أحبك: الشاطىء المجهول: ١٩٣٠
- توارد خواطر، عينان: أبوللو: مايو ١٩٣٤، ص٨٤١ ٠
- حدثينى، خصام: البلاغ الأسبوعى: أكتوبر ١٩٣٤، العدد٤٥
- بيانو وقلب: البلاغ الأسوعى: أكتوبر ١٩٣٤، العدد٤٨
- الظامئة، لماذا أحبك ؟! : ديوان الشاطىء المحهول: ١٩٣٤
- رسول الحياة، سر انتصار الحياة، المعجزة أو السهم الأخير، اللحن الحزين، العيرة، مصرع حب، الحنين والدموع، اللغز، قبلة، داعى الحياة: ديوان الشاطىءالمجهول: ١٩٣٤، وينظر المقتطف: م٨٥، ح٣، ص٢٩٦ ٠
- تحية الحياة: ديوان الشاطىء المحهول: ١٩٣٤
- الخطر، يقظة، رقية الحبيب، الحياة الغالية، الكون الحديد، حب الشكور: الرسالة: نوفمبر ١٩٣٤ العدد ٧١
- عصمة الحب، الانتطار الخالد، الحب المكروه، بكسة!، على أطلال الحب، صدى قبلة، غنى ٢٠٠٠؟! الرسالة: أكتوبر ١٩٣٧، العدد ٢٢٤، ص١٧٠٩
- وحى جديد:الرسالة: بوفمبر ١٩٣٧، العدد ٢٢٩، ص ١٩١٢
- أكذوبة السلوان:الرسالة: يونيو ١٩٤١، العدد ٤١٤، ص٧٦٦
- حلم الحياة، الكأس المسمومة:الرسالة: أكتوبر ١٩٣٤، العدد٥٢٩، ص٦٦٩
- وحى لقاء:الرسالة: يونيو ١٩٤٤، العدد ٥٧١، ص ٤٩٥
- حلم الفجر: الرسالة: أكتوبر١٩٤٤، العدد ٥٨٨، ص٩١٧
- انتهينا:الرسالة: أبريل ١٩٤٥، العدد ٦١٦، ص ٤٢٩

الرؤية النقدية

التجربة الشعرية:

لا يحس القارئ لشعر الحب لدى سيد قطب صعوبة؛ فشعره فى هذا المجـــال رحيب المدى، يخاطب عالم الحب، وهو شعر شديد الخصوبة متنـــوع الألحــــان، تسمع فيه ترنيمة عذبة، ولحنا وفيا، تتواصل فيه الرؤى؛ يـــروح ويجـــيء، لكـــن سرعان مايلتئم لحمة وسدى.

وفى هذا السياق لا يستطيع باحث أن يقفز فوق الأسوار، فيبدأ بالحديث عن وجه ما من وجوه تجربته الشعرية إلا ويبرز ذلك الوجه الذى عُرف به طفلا؛ إذ نما فى قريته الصغيرة، وفى ظل القرية نما معه الإحساس بالذات والأمل، وقد تلازم كل منهما فى حياته فيما بعد؛ ومن ثم كان هذا هو مفتاح شخصيته التى نما بها، وترعرع، ونشأ شابا يافعا، ورجلا محبا للحياة، لقد غرست أمه فيه كل هذه المعانى، ولقد عبر عن ذلك فى رثائه لها سنة ١٩٤٠ قائلا: "لقد كنت تصورينني لنفسى كأنما أنا نسيج فريد منذ ماكنت فى المهد صبيا، وكنت تحدثيننى عن آمالك التى شهد مولدها مولدى، فيتسرب فى خاطرى أننى عظيم، وأننى مطالب بتكاليف هذه العظمة التى هى من نسيج خيالك ووحى جنانك"[١٤]، وكان لهذا وحده التأثير البالغ على تجربته الشعرية فيما بعد، ارتباطا حميما بمهاد الطفولة، ومراح الصبا، ذلك هو منطق الأشياء؛ إذ عاش فى القرية سنوات طفولته وصباه فى أحضان القرية، واختلطت أنفاسه بأنفاسها، وتفتحت عيناه على مظاهر الحب والجمال فيها،

---

(١٤) الرسالة: أكتوبر ١٩٤٠، العدد ٣٨١، ص ١٦٠٢، وينظر: سيد قطب حياته وأدبــه، ص ٢٠، مرجع سابق .

الحب بمعناه العام، الحب الذى ينشر ظلاله على كل شيء فى هذا الكون الفسيح بما فيه ومن فيه.

ومن اللافت للنظر أن النزعة الفردية تبدو واضحة فى شعره، ولكنها فردية تنشطر مع روح الآخرين، وتقيم جسورا من التجارب المتشابكة معهم، وهى تجربة تعد صدى لانعكاس الحياة فى نفس الشاعر، وبخاصة أن الفرد فى العصر الحديث أصبح جزءا من بناء كبير، لا يستطيع الانسلاخ عنه إلا بمقدار ما تستطيع الخلية أن تنسلخ عن بقية الخلايا فى نسيج الكائن الحى. " وعلى هذا فإن تجربة الوجدان الذاتى هى فى الحقيقة تعبير عن تجربة الوجدان الجماعى، ولايمكن أن يسمى الفن فنا إلا إذا قام على هذه الحقيقة التى أصبحت من مسلمات الدراسات الأدبية والنقدية، ولاسبيل الآن إلى وجود كاتب أو شاعر يقدم لنا عملا لانرى فيه أنفسنا ولانحس من خلاله بأنه يتحدث عنا"(١٥).

والمتفحص لشعر سيد قطب يلمح بعده عن الغزل الحسى الفاحش، الذى يصدر عن شهوات النفس وملذاتها، والذى يميل إلى عبث الشباب ومجونه، ويرتكز حول مفاتن المرأة الجسدية، والحديث عن لقاءاتها المحرمة، وإنما يميل إلى الغزل الطاهر العفيف، الذى كثيرا ما يرتفع عن مستوى الشهوات، إلى عالم النور وآفاق الضياء.. فى شعره نجد نوعا آخر من الحب على الرغم من أنه قيل فى فوران الشباب وثوراته يقصد معنى أشمل لهذا النوع من الحب، هو الحب العام الذى يغمر النفوس؛ فلا يدع فيها مكانا للبغضاء أو الحقد، هو الذى يجعلها دائما تنزع إلى

---

(١٥) د محمد عبد المطلب: البلاعة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر - لو نجمان القاهرة، الطبعة الأولي ١٩٩٤.

الاجتماع والعطف، وتقابل كل شيء فى الحياة٠ بالرفق والقبول، وحبذا لو شملت هذا الكون موجة من الحنان تتعاطف معها البشرية وتتراحـــم وتتواد:

هو قلب ما درى كيف السرور٠٠٠٠ لا ولا كيف يرائى أو يخـــون
يحفظ الود وحاشا أن يجــور٠٠٠٠ ولكم يبكى لمـــرأى البــائسين

* * *

عجبت لنفسى لا تراع من الأسى ٠٠ ويقتلها خطب ينيخ على غيرى
ويا ربما أبكى لمن خلت بائســا ٠٠على حين يقضى ليله باسم الثغر

هذا النوع من الحب الذى يقصده الشاعر هو الحب الممتد الذى يسير فى تيار واحـــد، وبقوة تكاد تتماثل؛ لأنها تنبع من قلب يملؤه الحب العام، ونفس حانية تواقة إليه؛ فيظهر أثره فى حب الطبيعة بأشجارها الناضرة والذابلة، بطيورها المغــردة والنائحة، وحب الأصدقاء بخيرهم وشرهم، وحب الذكريات فى عهودها وأطيافها، وحب المرأة بجمال روحها وعفتها الذى ينشده الشاعر، وكلها مظهر من مظـاهر الحب الشامل، وهذا هو المعنى الكامن فى هذه النفس الخيرة التى يملؤها الحنـين، وتعشق الجمال على هذا النحو " نفسه خيرة محبة، يغمر الحنان جوانبها تريد– لو استطاعت – أن تبسم لكل شيء وأن يبسم لها كل شيء، وهـــى تعشـــق الرضـــا والهدوء وتتلمسه فى كل ناحية وفى كل مظهر من مظاهر الحياة، وتـــود لـــو أن الحياة منبسطة هادئة لاعوج فيها ولا نتوء [١٦]

الكون الرحب لديه جدير بالحب الذى يحمله، والحياة بما فيها ومن فيها مـــن مخلوقات خلائف لله فى كونه، فهل يضن خالق الكون على خلفائه بشـــتى ألـــوان

(١٦) مجلة الأسبوع: ١٩٣٤

الحب والعطف ؟هذه هى فلسفة الحب لدى سيد قطب، وهذا هو المغزى الذى تنطوى عليه سريرته، هذا الحب الذى يبتغيه هو القوى الدافعة لتسيير هذا الكون وبدونه فلا معنى لهذه الحياة، هو رمز للخلود، وغذاء للروح الإنسانية التى انبعثت من خالقها على نحو ما نرى:

أيهـــذا الكون إن كنت تجيب

أى عيش فى حمى الغدر يطيب؟

ثم مـاذا تبتغـى تلك القلوب؟

غير إحساس من العطف رقيق ... يغمر الأرياح فيـاح العبيـر

فإذا العيش رجـاء ووثـوق ... وإذا الكون رضـاء وحبـور

إن هذا العطف رمـز للخلـود

وغذاء الروح فى هذا الوجـود

كل مـافى الكون لولاه زهيـد

ورحيب العيش لولا العطف ضيق ... والنعيم العذب مسلوب النعيـم

وأرى الإنسان بالعطف خلـيق ... فى جحيم العيش والعيش جحيم[١٧]

وإذا كان سيد قطب قد خلع محبته، وأحاسيسه الفياضة، ومشاعره النبيلة على هذا الكون الفسيح، فهل نالت المرأة قسطا مما ناله هذا الكون باعتبار أنهـا أحـد عناصره؟، وما نوعية هذا الحب الذى نالته المرأة منه ؟

يعد الغزل أوفر الموضوعات نصيبا فى شعر سيد قطب؛ لأن حبـه للمـرأة قديم، ومرجعية ذلك إلى نشأته الأولى فقد "تعاونت الأقدار من مولـد خـاص، وأم واعية حنون، وأب حازم رشيد فى تكوين جو أسرى معتدل، توافرت فيه أسـباب

(١٧) البلاغ الأسبوعى: العدد ١٤٧، ١٩٣٠، ص ٢٧

الحرية والحياة ممثلة فى الحب الدافق والحنان الغامر والرعاية والاهتمام الزائدين... لم يحرموه من حبهم ومداعبتهم فأمده هذا بكريم الأخلاق ونبل الأحاسيس"[١٨]

ومن اللافت للنظر أن فلسفة الحب لدى سيد قطب كانت ترجمة لنظرة شاملة للحب، وانعكس ذلك على نظرته للمرأة والحب معا .

- فالمرأة عنده هى سبب وجود الحياة، وحياة الوجود فيقول فى قصيدة "سر انتصار الحياة"[١٩]:

ألست التى نبضت " بالوجود ...فشق قوى" العدم " الساخرة

بلى أنت سر انتصار الحياة ...على الموت فى الوقعة الظافرة

- ومن أجل المرأة أحب الحياة، وحاول أن يعم هذا الحب على كل من فيها، وما فيها، ومن منطلق فلسفته العامة ونظرته للحب يقول فى قصيدة "رسول الحياة"[٢٠]:

لقيتك خفاقة كالرجاء ...فذكرتنى أننى بعد حىّ

وما أنت إلا رسول الحياة ... وحبك معجزة من نبى

- والمرأة ملكت عليه أحاسيسه ومشاعره، تهفوإلىخاطره، وتتلاقى روحاهما، تتحدث إليه فى يقظته، وتوقظه من منامه، يقول فى قصيدة "هى أنت"[٢١]:

هى أنت التى خلقت لنحيا ...فى ظلال من الوفاء الرشيد ؟

هى أنت التى أطافت بنفسى ...وتراءت فى خاطرى من بعيد ؟

(١٨) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب حياته وأدبه، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط٢ ١٤١٤÷ / ١٩٩٣ م، ص١٢

(١٩) عبد الباقي محمد حسين: ديوان سيد قطب، مرجع سابق، ص ١٧٥

(٢٠) المصدر نفسه: ص ١٧٤ . والقصيدة نشرت ١٩٣٤

(٢١) المصدر نفسه: ص ١٦٠ والقصيدة نشرت ١٩٣٠

هى أنت التى تلاقيت روحا ... مع روحى فهامتا فى الوجود؟

هى أنت التى تحدث عنهـا ... خطراتى فى يقظتى وهجودى؟

- والمرأة عنده هى التى تذلل صعاب حياته، وتضفى عليها ظلا من الهدوء والسكينة فيقول فى القصيدة نفسها:

نظرة منك وابتسامة حـب ... تترك الصعب لينا كالمهـود

- لقد منحته المرأة أجمل مافى الحياة، وفتحت بينه وبينها؛ فأقبل عليها ينشر ما يمتلكه من الحب، وكلما اقتربت منه شك فى هذا القرب، وخشى خداعها يقول فى قصيدة (المعجزة)[٢٢]

منحتنى اليوم ما الأقدار قد عجزت ... عن منحه، وتناهى دونه أملى !

منحتنى الحب للدنيا التى جهـدت ... فى أن تُميل لها قلبى فلم يمـل !

من أجل ذلك يهبها حبه وحياته مادامت قد منحته الحياة بلا مقابل فيقول:

لك الحيـاة إذن مادمت مـانحة ... لى الحيـاة بلا أجـر ولاثمن[٢٣]

لقد تغيرت حياته، وتبدلت حاله بعد أن عاش حياته أجيرا يلفه الفقر، ويتلقفه الجدب يقول فى قصيدة " الحياة الغالية "[٢٤]:

بالأمس كنت أعيش نِضوَ ترقب ... أزجى حيـاتى كالأجيـر المتعب

وأحس بالفقر الجديـب يلفنـى ... ويجوس فى نفسى كقبـر الغيهب

- وتبدلت أيامه وأصبح اليوم شأنا آخر يقول فى القصيدة نفسها[٢٥]:

---

(٢٢) المصدر نفسه: ص ١٧٦ والقصيدة نشرت ١٩٣٤

(٢٣) المصدر نفسه والإحالة

(٢٤) المصدر نفسه: ص ١٩٤

واليوم آسف للدقــائق تنطوى ٠٠٠ من عمرى الغالى الثمين الطيب

واليوم أرقبها وأرقب خطوهــا ٠٠٠ فأعيشها مثليــن بعد ترقبـــى

وأود لـــو هى أبطـــأت وتلبثت ٠٠٠ فى خطوها لبث الوئيـــد المكتئب

- إنها الحياة الغالية، التى فاض عليها الحب، وعم الرضا جنباتها، فتحول خرابها عمرانا، وصار ظلامها نورا؛ هنا تحلو الحياة، ويعز غرامها يقول فـــى القصـــيدة نفسها[٢٦]:

الحب فاض على الحياة بخصبه ٠٠٠ وأجد عمرانـــا بكل مخـــرب

وأزاح أستار الدجـــى فتكشفت ٠٠٠ ظلماته عن كل زاه معجب

وكذاك تحلو لى الحياة وتجتلى ٠٠٠ وتعز ساعات الغرام المخصب

- وإذا كانت المرأة قد أضاءت له حياته، وبدله حبها غنى وسعادة وضياء؛ فإنه فى المقابل من ذلك يغضب ويثور حينما يجد أن هذا الجمال الذى تعلق به وعظمه يدنس، ويشوه، وتعبث به أيادى الغدر والخداع فيقول[٢٧]:

نضجت محاسنهـــا كمـــا ٠٠٠ نضجت قطوف جنـــى بغرس

وحسبتها صينت علـى الـــ ٠٠٠ أنظـــار من قطـــف ومس

ففهمت أدعوها دعــــاء ٠٠٠ الفن فى خطـــرات همـــس

شعرا يسجل حسنهـــــا ٠٠٠ للكون فى أحنـــاء طـــرس

---

(٢٥) المصدر نفسه والإحالة

(٢٦) المصدر نفسه والإحالة

(٢٧) الرسالة: ديسمبر ١٩٣٨، العدد ٢٨٣، ص١٩٩٣، ولمزيد من التفصيل ينظر: سيد قطـــب حياته وأدبه، مرجع سابق، ص ١٨٢

وإذا الأيادى القـــاطفـــات ٠٠٠تجـــول فى عبـــث وبخس

– وأمام ذلك العبث الذى ظنه وأصر على ألا يعود لهذا الحب مرة أخرى ويكرهه فيقول فى قصيدته (الحب المكروه)[٢٨]:

كرهتـــــك أيهـــا الحـــب ٠٠٠ كراهة محنــــق غاضب

كرهتـــــك حــرة كبـــرى ٠٠٠جحيــــما كــلـه حــرق

كرهتـــــك ريبــــة فينـــا ٠٠٠ وفى الدنيـــا وفى النــــاس

كرهتـــــك غــلـة ظمئت ٠٠٠ ولارىً ولا مــــــــاء

كرهتـــــك لست موقوفا ٠٠٠ على حـــب يقيـــدنـــــى

وداعـــــا أيهـــــا الحب ٠٠٠كرهتـــــك فارتحل قدمـــا

– لكنه سرعان ما عاد إلى الحب مرة أخرى كأى نفس بشرية، وأن ما حدث كـــان بمثابة سراب سرعان ما أفاق على حقيقته، يقول فى قصيدة (أكذوبة السلوان)[٢٩]

الآن أعلم أن كل خواطــــرى ٠٠٠ تـهفو إليــــك كرفرفـــات الطائر

ماكان سلوانى سوى اكذوبـــة ٠٠٠ خدعت بهـــا نفسى خديعة شاعر

أنساك ؟ كيف وأنت جـــوانحى ٠٠٠ شطر الجميل وأنت وحـــىخواطرى؟

أنساك والآمال والذكرى مـــعا ٠٠٠ موصولة بك فـــى صميم مشا عرى

فهفا إلى الماضى، والماضي وحده دون سواه، بعد أن حسب نفسه قد سلا هذا الجمال، وهذا الحب، فيقول فى القصيدة نفسها:

وإذا هفوت إلى الجمال فإنمــــا ٠٠٠ أهوى مثالك فى الجمـــال العــابر

---

(٢٨) عبد الباقي محمد حسين: ديوان سيد قطب، مرجع سابق، ص ٢٠٠، والقصـــيدة نشـــرت ١٩٣٤

(٢٩) المصدر نفسه ص ٢١٣ – ٢١٤، مرجع سابق، والقصيدة نشرت فى يونيو ١٩٤١

أنساك إذ أنسى حياتى كلهـــــــا . . . فإذا حييت فأنـــت أول خاطـــــر

وهفوت للماضى الذى قد أودعت . . . نفسى لديــه رغـــائبى وذخائرى

أنا ذلك الماضى الذى لاينقضـــى . . . أنا ذلك الماضى يعيش بخاطرى !

- وللمرأة لديه مواقف تنم عن غيرة، ربما تخفيها المرأة، وتغضب غضـــبا فـــى موارارة، وقد يلذ لها المرء، سرعان ما نراه يفضى لها بحبه فيقـــول فـــى قصـــيدة (الغيرة)[٣٠]

إذن فاطمئننى فهذا الفـــؤاد . . . . يحبك فى وقـــــدة كاللهـــب

يحبك إى وجمـــال الغضـــــب . . . . يحبـــك إى والهـــوى الملتهب

- أما لقاؤها فقد يكون لقاء حقيقيا، أو محض خيال، وحلم منام، وفـــى كـــلا الحالين يحسن وفادته، ويرحب به يقول فى قصيدته "طيـف"[٣١]

هو هذا أنت يا طيف ؟ فأهلا . . . . مرحبا يا طيف من أهوى وسهلا

هوم النوم وأرخـــى ريشـــه . . . . واحتوانـــى بجنـــاح قـــد تدلـــى

وانزوى العـــالم عنى وخبت . . . . ضجة الكون ومـــــا فيه وولـــى

وتراءى الطيف سمحا راضيا . . . . بـــــاسما كالأمل الحلو وأحلـــى

. . . .

أنت يا طيف الذى يرجو فؤادى . . . . بعد ما قد ضاق ذرعا بالشكاة

هاك قلبـــى فتسمع خفقـــاته . . . . فهو قلب مستثـــــار الخفقـــات

. . . .

---

(٣٠) المصدر نفسه ص ١٧٩– ١٨٠، مرجع سابق، والقصيدة نشرت فى ١٩٣٤

(٣١) المصدر السابق، ص ١٥٦، ١٥٧ ، والقصيدة نشرت فى يونيو ١٩٢٩ .

أدن منى فاستمع لحـــن فؤادى ٠٠٠٠إنـــه لحن يغنيــــه بديــع
إنه لحـــــن أغنيــــه وقلبى٠٠٠٠خافق والعين تهمـــى بالدموع
. . . .
لك منـــى كل معنـــى قدسى ٠٠٠٠ يهمس الحـــب به بين الأنـــام
أنت يا طيف ويا ريا حبيبى ٠٠٠٠ أنت روح الحب أو رمز الســـلام

وسيد قطب تملك قوة العقيدة التى تعصمه من أن يـــزل، وتبصـــره بغاياتـــه المنشودة؛ ومن ثم فقد جاء شعره فى الغزل نموذجا يعكس هذه العقيدة، على الرغم من مداعبة الآمال، والتهام الحياة المعاصرة لمثله من الشباب الذى ســـقط فريســـة الشهوات والضياع ٠وماجاء من معان وأفكار فى شعر الغزل لسيد قطب غير قابل لإخفائه؛ فلم يشكل يوما ما حطاً لمنزلته الدينية البارزة، أو تقليلا من قدره العلمى، بل كان إضافة للتراث الأدبى على مر العصور إذا ما قيس بغيره؛ فليس فيـــه مـــا يعارض ذلك ٠

* * *

اللغـــة:

"اللغة هى الأداة الأولى للشاعر – وللأديب عموما – أو لنقل إنهـــا المـــادة الأولى التى يشكل منها وبها بناءه الشعرى بكل وسائل التشكيل الشعرى المعروفة، أى أنها الأداة الأم التى تخرج كل الأدوات الشعرية الأخرى من تحـــت عباءتهـــا، وتمارس دورها فى إطارها"[٣٢]. ولغة الشعر لدى سيد قطب تذوب فيهـــا الفكـــرة، حتى أن كل المعانى والأفكار التى يسوقها تتحول إلى بناءات لغوية، بما لا نستطيع

---

(٣٢) د٠ على عشرى: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم. القـــاهرة، الطبعـــة الثانية، ١٩٧٩، ص ٤٣ ٠

معها الفصل، وتبعا لذلك تتحول مجموعة العناصر الشعرية كلها إلى عناصر لغوية، فليست ثمة فواصل يمكن أن تدرك بين المشاعر والأحاسيس والأفكار "اللغة هى قوام التعبير الناطق بين جميع المتكلمين بها، فإن لم نتعرف منها على حقائق أحوالهم، فما هى بأداة وافية بوسائل التعريف"[٣٣]. "فإذا وضعنا معجمها بين أيدينا، فكأنما وضعنا أمامنا التاريخ ومعالم البيئة"[٣٤] وديوان الشاعر ليس إلا ترجمة باطنية لنفسه يخفى فيها ذكر الأماكن والأزمان، ولا يخفى فيها ذكر خالجة ولاهاجسة مما تتألف منه حياة الإنسان"[٣٥].

وإذا كانت اللغة الشعرية هى المادة الأولى أو الوعاء العام الذى تُصَبُّ فيه كل الوسائل والأدوات الشعرية الأخرى؛ ليصبح – فى الوقت نفسه– الحديث عن أى منها حديثا عن اللغة الشعرية ذاتها " فإن هناك مجموعة من الإمكانات اللغوية التى وظفها سيد قطب توظيفا إيحائيا، وتنتمى إلى اللغة كلغة ولا تدخل فى إطار أية أداة شعرية أخرى موروثة أو مستحدثة"[٣٦]، ومن ثم فإن من الضروري أن نعرض طرفا منها:

١. القيمة الإيحائية للأصوات:

تحمل بعض الأصوات اللغوية إيحاء خاصا فى بعض السياقات المعينة، فحروف المد فى سياقات خاصة قد تقوى من إيحاء الكلمات والصور، على نحو ما نرى فى قصيدته " طيف"[٣٧]:

---

(٣٣) د. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لو نجمان القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، ص ١٣٣ .
(٣٤) عباس العقاد: اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الثانية، ص ٧١ ٧٢.
(٣٥)عباس العقاد: ابن الرومى حياته وشعره، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٧٩، ص٤
(٣٦) د علی عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مرجع سابق، ص ٤٣ .
(٣٧) ديوان سيد قطب: مرجع سابق، ص ١٥٦ .

هوم النوم وأرخــى ريشــه ... واحتوانى بجــناح قد تدلـــى
وانزوى العــالم عنى وخبت ... ضجة الكون وما فيه تولـــى

فالمد الصوتى فى" أرخى – تدلى" يصور طول النوم الذى احتــواه، وحالــة الاستغراق التى عاشها، والمد فى " تولى " للدلالة عن حالة الانصراف والانفصال عن العالم وصخبه، كما يوحى المد الصوتى المحمول علـــى التخصـيص فـــى " احتوانى " بطول الاستغراق، وكثرة الهيمنة، وطول الحنو والهدوء والسكينة، فضلا عما يؤديه المد فى "جناح" مع "تدلى" من إيحاءات ودلالات على حين تخلو اللفظــة "خبت" من أصوات المد لتناسب فى سرعة النطق بها سرعة انزواء العالم، واختباء ضجة الكون، بينما تكثر حروف المد فى "العالم"؛ ليحدث نوع مـــن التضــاد فـــى النطق الصوتى، كما توحى بطول امتداد طولها، وأن العالم ممتد واسع لانهاية له.

على أن الشاعر يصور حالة الطيف الذى داهمه دونما سابق موعد، إذ ألمح له بمشاعره، ولوح له فيقول:

وتراءى الطيف سمحا راضيا ... باسما كالأمل الحلو وأحلى

ومعه نلمح تلك القيمة التى برزت فى طول المد الصوتى فـــى "تـــراءى – راضيا – باسما – أحلى" كقيمة إيحائية صوتية يقطعها قصر الصوت فى "ســمحا" ليتناسب مع سرعة النطق، وكلها أصوات أثرت الفكرة ونقلتها فى صـــورة بنـــاء لغوى غير معهود ٠ والقصيدة مليئة بحروف المد الصوتى الثرية بالقيم الإيحائيـــة "بديع – خشوع ضلوع" و"الخفقات – الزفرات – الشكاة" و"السلام – الأنام" بمـــا لا يتسع المقام لعرضه، غير أن الشاعر استخدم بعض الألفاظ، ولم يضف إليها مـــن

مشاعره شيئا حتى أن استخدامها كان من قبيل الألفاظ الشائعة على نحو ما نرى " مرحبا – أهلا وسهلا " فى:

هو ذا أنت يا طيف؟ فأهــلا ... مرحبا يا طيف من أهــوى وسهلا

ومما وظفة الشاعر توظيفا صوتيا بارعا قوله فى قصيدة "وحى لقاء"[٣٨]

ألقاك مثل الطيف عــابرة ... وكأن ما قد كــان ملكانا

وكأنما الأيــام مـــا شعرت ... أنا عمرنـــا قــط دنياتـــا

ولعل مافى "عابرة – دنيانا" يؤكد هذا الإيحاء الصوتى الذى سبق الحـديث عنـه، وبخاصة فى ظل الذكريات الطويلة "ماكانا – الأيام – دنيانا" الذى يقطع طول فترة اللقاء فى "عابرة – ما شعرت" وهو ما نلمحه فى قوله:[٣٩]

هذا اللقاء الخاطف الواجف ... وتلفت الأنظـــار فى حذر

كثمـــالة الأحـــلام كالذكرى ... فى رعشة اللفتات والصور

على نحو ما نرى فى قصيدة (الحنين والدموع)[٤٠]:

الدموع ذكرى تــوارت ... بين ماضى حياتى المكنـــون

فالتوافق بين الفكرة وبين اختيار الألفاظ المحمولة على النسق التعبيرى يجعل لها كيانا لغويا ترتيبيا خاصا ذا إيقاع موحى (جف – غاضت – أقفرت) أليس هذا هو الترتيب المنطقى والمعهود؟!، كما أن إيحاء الإيقاع الصـــوتى يحمـل الدلالـــة المعنية، فاستخدم (جف) فى صورة القطع؛ لتوحى بالانتهاء، واستخدم (غاضـت)

---

(٣٨) ديوان سيد قطب: مرجع سابق، ص ٢١٩ .

(٣٩) ديوان سيد قطب: نفسه والإحالة .

(٤٠) ديوان سيد قطب: مرجع سابق، ص ١٨٤ .

لتوحى ببعد غور للعبرات محمولا على المد الصوتى فى المقطع (غا) ثم الاختفاء فى (ضت) وإيحاء الإيقاع الصوتى يحمل الدلالة المعنية. فهل كان الشاعر حين استخدم هذه القيم الإيحائية للأصوات يقصد ذلك؟ أم أن الدفقات الشعورية هى التى أسفرت عنها؟.. وربما تلعب الفطرة الشعورية دورا بارزا فى هذا السياق الشعرى.

٢. القيمة الإيحائية للألفاظ:

ولغة الشعر لغة معبرة ذات معجم خاص بها، يعبر عنها، ومعظم مفردات هذا المعجم أتت موافقة لحسه الشعرى الدقيق الواضح، كما جاءت هذه المفردات معبرة عن المعنى الذى أراده، نابعة من مشاعره الفياضة على نحو ما نرى على مستوى اللفظة المفردة اختياره "تناهى" فى قوله:[٤١]

منحتنى اليوم ما الأقدار قد عجزت ... عن منحه، وتناهى دونه أملى !

تأتى اللفظة "تناهى" لتوحى باليأس والعجز عن تحقيق ما أراد، محمولا على المد الصوتى فيها، والذى يأخذنا إلى شهيق طويل لاينتهى مداه. ولو كان الشاعر قد قال "انتهى" لما أدت هذا الإيحاء الدقيق الذى نحسه، بعد أن أوشك الشاعرعلىآخر مراحل اليأس من تعاملات محبوبته، وفقد كل آماله، كما يؤلف بين الألفاظ نسقا تعبيرا موحيا، يخدم فكرته ويصورها تصوير لغويا؛ فإذا المضمون بناءات لغوية، على نحومانرى فى "الحنين والدموع" [٤٢]

جف قلبى من الحنين فغاضت ... عبراتى وأقفرت منذ حين
وحسبت الدموع ذكرى توارت ... بين ماضى حياتى المكنون

---

(٤١) ديوان سيد قطب: مرجع سابق، ص ١٧٦، قصيدة (المعجزة أو السهم الأخير)

(٤٢) ديوان سيد قطب: مرجع سابق، ص ١٨٤ .

فالتوافق بين الفكرة وبين الألفاظ المحمولة على هذا النسق التعبيرى يجعل لها كيانا لغويا ترتيبيا خاصا ذا إيقاع موحى (جف – غاضت – أقفرت) ألـيس هـذا هـو الترتيب المنطقى والمعهود؟!، واستخدام (غاضت) توحى ببعد الغـور للعبـرات، و(أقفرت) توحى بالجفاف، وكلها إيحاءات دالة وضعها الشاعر فـى هـذا البنـاء اللغوى المتراكب.ومنها قوله فى قصيدة "اللغز"[٤٣]

أكذا يهتاجنـى مس هواك ... وأنا الهادىء فى مور العباب

فلفظة "يهتاجنى" توحى بالقلق والتخبط فى مقابل "الهـادئ"، ترشـح لهـا استخدامه التعبير "مور العباب" التى تتلقفه. ولو كان الشاعر قد استخدم لها مبنـى آخر ربما لم تكن تؤدى الدلالة والإيحاء الذى نلمحه. كما يلمح الترتيب اللفظى فى قوله فى قصيدة "داعى الحياة"[٤٤]:

حينما يستعر الحب جـوى ... يكتوى القلبان من حـر لظاه

فاستخدام (يستعر – يكتوى) بعد حينما جاء محمولا على الشرط والترتيب المنظور فى صورة التصوير اللغوى للمعنوى فى صورة حسية ومنها أيضا لفظـة "تسمَّع" التى توحى بالدقة والحرص على رصد حركة القلب الخافق فى قولـه فـى قصيدة (طيف)[٤٥]:

هاك قلبى فتسمع خفقاته ... فهو قلب مستثار الخفقات

---

(٤٣) المرجع نفسه، ص ١٨٥ .

(٤٤) المرجع نفسه، ص ١٨٧ .

(٤٥) المرجع نفسه، ص ١٥٦ .

ولو صاغها "فاسمع" لما أوحت بالمراد والدلالة المقصودة؛ فالسماع شيء والتسمع بما فيه من ترصد شيء آخر، بله إيحاء آخر. كما يأتي هذا النسق على مستوى التعبير دون اللفظة المجردة فى قصيدته "الكأس المسمومة"[٤٦] كما نرى:

أقلاك ؟ ليت ! فإنى لست أقلاك . . . أهواك ؟ ليت ! فإنى لست أهواك

أهوى وأقلى وأيامى موزعة . . . بين الهوى والقلى كالضاحك الباكى

فقد استخدم (أقلاك – أهواك)، (ليت!)، (فإنى لست أقلاك – فإنى لست أهواك)، كما استخدم (أهوى – أقلى) فى مقابل (الهوى– القلى) محمولا على البينية بالترتيب ذاته و(أيامى موزعة) محمولة على التأرجح فى (كالضاحك الباكى). كما استخدم النسق ذاته فى قوله من القصيدة نفسها:

أنسى الليالي التى قضيتها قلقا . . . وأنت ساكنة راض محياك

أنسى الدموع التى أرسلتها غدقا . . . ولست لولا هواك المر بالباكى

وتبدو الصورة واضحة للتعبير الدقيق المصور للأفكارفى هذا النوع من شعره، ومثل هذه الدقة كثيرة إلا أن هذا لا ينفى أن هناك ضعفا فى بعض التراكيب، وخطأ فى بعض الألفاظ وإن تكن معدودة، يقول فى قصيدة (المعجزة)[٤٧]

منحتني اليوم ما الأقدار قد عجزت . . . عن منحه، وتناهى دونه أملى !

فاستخدام الفعل "عجزت" مع "الأقدار" زلة قلم فيها تجرؤ غير مقصود، وفى ظاهرة تناول لا يتماشى مع فكر سيد قطب الديني. والذى يستحق التنبيه أن هناك جرأة فى الاشتقاق، وقد تؤدى إلى الفوضى، وقد يستغلها العاجزون سبيلا فى اللغة.

(٤٦) المرجع نفسه، ص ٢١٧ .

(٤٧) المصدر نفسه: ص ١٧٦ والقصيدة نشرت ١٩٣٤

وعلى هذا النسق فإن الدقة لم تحمه من بعض المزالق اللغوية على مستوى اللفظة المفردة والتركيب فى قوله من القصيدة نفسها:

أنسى، وأذكر أحلامى وأخيلتي ۰۰۰ كأنهن نجوم بين أحلاك

فاستخدم "أحلاك" على أنها جمع لكلمة "حلى" غير صحيح، ولو جاءت الصياغة على "فى حلياك" لكان أجدى وأوقع دونما مساس بوزن البيت. وبالجملة فإن الشاعر استخدم معجما شعريا يتلاءم مع المعطى الأكبر لديه وهو "الحب"، ومن خلال هذا المعطى شعت عبر السياقات المتعددة ألفاظ جريئة بالغة الثراء، مشحونة بطاقات إيحائية متنوعة .

٣. أسلوب الحذف والإضمار:

يلعب الحذف والإضمار – وسيلة من الوسائل الإيحائية- دورا بارزا فى شعرنا العربى، إذ لا تخلو قصيدة من حذف أو إضمار؛ فهو "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر؛ فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجد أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[٤٨] وكثيرا لا يصرح الشعراء عند بناء القصيدة الحديثة بكل شيء؛ ويصبح الإيحاء هدفا من أهدافها، وفى هذه الحالات يسقط الشاعر بعضا من عناصر البناء اللغوى؛ مما يثرى الإيحاء ويقويه. وشعر الغزل لدى سيد قطب

(٤٨) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمد عبده والشيخ الشنقيطى، طبعة المنار، القاهرة، ص ١٠٥ – ١٠٦ .

لايخلومن هذه اللمسات الإيحائية التى ينشدها كثير من الشعراء على نحو ما نـرى فى قصيدة "خصام"[٤٩]:

تخاصمنـا تخاصمنـا ! ٠٠٠ كذلك يعبـث الحـب

أليس الطفـل إذ تنزو قواه ٠٠٠٠يهـم أو يكبـو ؟

فقد استغل أسلوب الحذف؛ ليثير من المشاعر والأحاسيس العميقة مالم يكـن ذكـر المحذوف فى "يهم ٠٠ أو يكبو٠" وفى قصيدة "الظامئة"[٥٠] يقول:

ففى الخطرات، وفى اللفتات ٠٠٠ وفى النظرات، وبين الحدق

يطـل التلهف فى وثبـة ٠٠٠ وتعصف ريحُ اللظى المحترق

يلعب الحذف فى" وتعصف ريح اللظى المحترق " دورا بارزا، ويترك السامع يسبح بخياله فى هذا العصف اللانهائي سواء فى الأرواح أو الأجساد أو مادون ذلك. وفى القصيدة نفسها يقول:

شواظ من الشوق؟ أم جمرة ؟ ٠٠٠من الحب محمرة كالشفق ؟

فقد حذف المبتدأ، وأبقى على الخبـر "شـواظ"، وفـى حذفـه تتضـاعف الإيحاءات وتنمو. وهو هنا يقتبس من القرآن الكريم ما يصور ويؤكد فكرته[٥١]

٤. التكرار:

"لا جدال فى أن التكرار أصبح من التقنيات الواضحة التى يتكئ عليها بناء النص الشعرى الحديث كثيرا؛ فقد اعتمد عليه الشعراء المحدثون أكثر من اعتمـاد

(٤٩) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٧

(٥٠) د. شفيع السيد: البحث البلاغى عند العرب، تأصيل وتقييم، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٢، ص٢٣٣ - ٣٤٠ .

(٥١) الآية ٣٥ من سورة الرحمن: " يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران "

الشعراء القدامى، فتعددت أساليبه وتنوعت دلالاته؛ ومن ثم تقاصرت دونه تنظيرات السابقين له، بل إن تطوروا كبيرا فى استخدامه، واستغلال إمكاناته"[٥٢]

والشاعر برع فىتوظيف التكرار بالنسبة للتراكيب حيث يتصرف فيه فلا يغدو تكرارا نمطيا جامدا، وإنما يتنوع من موضع لآخر، مشحونا فى كل موضع بإيحاءات جديدة، ففى قصيدة "هى أنت"[٥٣] تمثل "المحبوبة" محورا شعوريا أساسيا تدور حوله المكونات النفسية والشعورية الأخرى، فيكرر العبارة التى تجسد هذا المحور "هى أنت التى" أربع مرات بخلاف العنوان، متصرفا فى صورة التكرار فى كل مرة من المرات الأربع، فهو يفتتح القصيدة:

هى أنت التى خلقت لتحيا ٠٠٠ فى ظلال من الوفاء الرشيد

وتمثل العبارة مفتتحا لكل مقطع من مقاطع القصيدة، وتتكرر حولها العبارات الأخرى المرتبطة بها شعوريا مثل: "خلقت لنحيا – أطافت بنفسى – تراءت فى خاطرى من بعيد – كنت هائما أتلقى – ثم دانيت فى دلال وديع – تلاقيت روحا – تحدث عنها خطراتى". وتتكرر هذه التراكيب فى صور مختلفة، تتوالى تارة، وتتوازى، وتتقاطع وتتعانق، وفى النهاية يتولد عنها إحساس رخيم بحب "المرأة" النابع من ذلك الإطار العام للحب .

وأحيانا يوظف التكرار لأداء وظيفة أخرى كأن يتخذ اللفظة أو العبارة المكررة نقطة ينطلق منها لتسجيل كل أبعاد رؤيته الشعرية المتنوعة المرتبطة

(٥٢) الديوان: ص ١٧٠

(٥٣) المرجع نفسه، ص ١٦٠

بالعبارة المكررة، قد يكون ذلك فى مفتتح القصيدة على نحو ما نرى فى قصيدة " الحب المكروه "[٥٤]:

كرهتك أيها الحب ... كراهة محنق غاضب

حيث كرر" كرهتك " إحدى عشرة مرة؛ فى كل مفتتح من مقاطع القصيدة: " كرهتك حيرة كبرى – كرهتك لهفة حرى – كرهتك ريبة فينا – كرهتك غلة ظمئت – كرهتك سهد أجفان – كرهتك مهد أجفان – كرهتك شغلى الشاغل – كرهتك دورة الزمن – كرهتك لست موقوفا – كرهت العيش ملهوفا..". وأحيانا فى كل بيت ففى قصيدة؟ عينان"[٥٥]:

إلى أى سر بل إلى أى طلسم ... توجه من عينيك إشعاع ملهم ؟

كرر حرف الجر " إلى " سبع مرات: " إلى مخبأ الأسرار – إلى الغابر الماضي – إلى القابل الآتى – إلى حيثما الأقدار – إلى ما وراء الكون ... " و كل تكرار جديد يحدد معه بعدا من أبعاد رؤيتة الشعرية، ومحورا يتكئ عليه لآفاق جديدة .

وفى أكثر من قصيدة[٥٦] من قصائد الغزل يستخدم الشاعر التكرار لأداء وظيفة فنية، ففى قصيدة "أحبك"[٥٧] كرر لفظة "أحبك" أربع مرات، وفى قصيدة "حدثينى"[٥٨] كرر "حدثينى" خمس مرات، وفى قصيدة " المعجزة "[٥٩] كرر

---

(٥٤) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٥

(٥٥) ديوانه: مرجع سابق،

(٥٦) ديوانه: مرجع سابق،

(٥٧) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٢

(٥٨) المصدر نفسه: ص ١٦٦

(٥٩)المصدر نفسه: ص ١٧٦

"منحنتى: مرتين، "الآن" أربع مرات، وفى قصيدة " الانتظار الخالد"[٦٠] كـــرر"أنـــا" أربع مرات، وفى قصيدة "حلم الحياة"[٦١] كرر الشاعر "أيها الحلم" أربع عشرة مرة، وفى قصيدة "الكأس المسمومة"[٦٢] كرر "أفلاك" سبع مرات وهكذا عبـــر أســـاليب استفهامية مقصودة حينا، وتلقائية حينا أخرى •

٥. أسلوب الاستفهام:

ربما يسهب الشعراء من ذوى الطباع المتمـــردة، والأمزجـــة الثـــائرة فـــى تساؤلات مثيرة، وأغلب هؤلاء هم الذين يشعرون بالغربة النفسية[٦٣] داخل أوطانهم، ويجدون فيها ملاذا لفلسفاتهم، ويعتقدون أن بيد القارئ أو السامع أن يستجيب لنداء اتهم أو أوامرهم أو نواهيهم، هؤلاء الشعراء هم أصحاب التحـــولات الاجتماعيـــة والاقتصادية، ولأن سيد قطب أحد هؤلاء الشعراء الذين كانت لهم فلســـفاتهم فـــى الحياة فسنجده يكثر من استخدام الأساليب الاستفهامية التى تختبىء وراءها أغراض بلاغية متعددة •

– وقد تعددت أنواع الاستفهام فى جنبات قصائد الغزل عند سيد قطب ومـــن ذلـــك قوله فى قصيدة " نظرة موحشة "[٦٤]:

---

(٦٠) المصدر نفسه: ص ١٩٩

(٦١) المصدر نفسه: ص ٢١٥

(٦٢) المصدر نفسه: ص ٢١٧

(٦٣) لمزيد من التفصيل ينظر: د: أحمد العرينى، الغربة فى العصر العباسى، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم بالقاهرة، ١٩٩٣

(٦٤) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٥٤

أفلا لقيا بثغر باسم ؟ . . . أفلا قلب أناجيه سميع ؟

أفلا شكوى فؤاد هائم ؟ . . . أفلا نجوى بصوت وخشوع ؟

هذه الاستفهامات التى تتكرر فى جنبات القصيدة أكثر من إحدى عشرة مرة، تحمل العتاب الرقيق من محبوب لحبيبته، أيا كانت حقيقة أو مجازا، واقعا أم خيالا، ناهيك عن التكرار الموظف الذى يحدث رنة موسيقية معها من خلال تكرار اللفظ "أفلا؟" والتراسل الحادث فى "قلب سميع" وعلى هذا النحو يهفو حنينه إلى اسم معين، يخطر بباله، فإذا بصاحبة الاسم تنظر إليه وتحييه، نلمح ذلك فى قصيدته "تـوارد خواطر"[٦٥]:

أفأنت ذى ؟ أم ذاك طيف منام ؟ . . . إني أراك كطائف الأحلام !

فالشاعر فى حال من التردد بين دلالة الاستنكار والتقرير المشوب بالتضاد بين "عالمى – خواطرى"، "الدجى – نورا"، القافرات – نوابضا" وعن هذا الطيف الذى ألمحه، وتأثيره المفاجىء على أحاسيسه ومشاعره، وأثر ذلك عليه يقول:

ماذا صنعت بعالمى وخواطرى . . . لما لقيتك كالخيال السامى ؟

أفأنت ساحرة تصوغ من الدجى . . . نورا، وتبعث فى الحياة حطامى ؟

وتحيل صم القافرات نوابضا . . . بالزهر، والآمال والإلهام ؟

٦. الحوار الداخلى:

لا يخرج الحوار عن كونه اشتراك طرفين أو أكثر بحيث يسأل أحد الأطراف وتتولى بقية الأطراف الجواب. وفى بعض الأحيان يكون الحوار من طرف واحد،

(٦٥) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٣

أما الطرف الثانى فيفهم جوابه من خلال السياق وعادة ما يكون هذا الإخفاء لغرض فى نفس الشاعر.

وأسلوب الحوار الداخلى ظاهرة لغوية، فإذا انتقلنا إلى قصيدته "لماذا أحبك"[٦٦] والمعنونة بالاستفهام نجده يربط الأسباب بمسبباتها، وينتقل بنا فى حوار داخلى بينه وبين نفسه، فيحيل الاستفهام إلى إجابات غير مباشرة، متنوعة ومتعددة الأسباب يقول:

لماذا أحبك ؟ هل تفكرين ؟ ... وما السر فى الأمر هل تعلمين ؟

أللحسن ؟ كم قد لقيت الحسان ... فما هجن بى ومضة من حنين

أللعطف ؟ إنى القوى العطوف ... فما أرتجى رحمة العاطفين

أللنظرات وللّفتات ... وللسحرفى مهجتى تسكنين؟

وشتى الخلال وشتى السمات ؟... لقد طالما اجتمعت للمئين

إذن فلأى المزايا يكون ...هواى وحبى؟ هل تذكرين ؟

وحين التفت الشاعر إلى هذه الإمكانية التعبيرية فى القصيدة الغنائية لم تكن انتقالاته كلية إلى هذا الشكل الدرامى الصرف للحوار إذ لم يستغن عن روايته بطريقة (قلت –. قالت – قالوا...) وإنما اختفت هذه الطريقة شيئا فشيئا حتى ألفيد القصيدة التى تشكل بهذا اللون الدرامى جزءا من مشهد مسرحى جذاب، ولوحة فنية

(٦٦) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٧٢

تتنامى كلما أتيحت عناصره، واكتملت جوانبه؛ وهذا هو سر التأثير المتزايد حين يوظف فى القصيدة. وفى قصيدته "يقظة"[٦٧] حوار هامس من خلال صوت واحد:

سهرت ؟ إذن تعالى حدثينى .... بما أحسست من حرق الحنين

فقد جربتُه سهر الليالي ....وقد خبرْتُ تسهيد الجفون

وأعلم أن مبعثه غرام .... يؤزُ جوانب القلب الحنون

ويقظة حالم تسمو منـاه .... عن النوام فى دنيا السكون

فهل أحسسته حبا كهـذا ....فبتِ الليل ساهدة العيون ؟

ولا يكفينا من هذا الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخص وآخر بقدر ما ينقلنا إلى الحياة، ويجعلنا نتمثل الشاعر فى زمنه وصراعاته، كما نتمثل الأفكار – الحوار كما وقع بين الشاعر ومن يخاطبه من خلال صوت داخلى دافىء؛ فتكمن الدلالة فى أن هذا الصوت الداخلى حينما تبدو لنا كل الخواطر والأفكار من خلاله، والذى يدور فى الشعور أو التفكير، وهو ما يضيف بعدا جديدا يتمثل فى التفاتنا لصوت آخر مقابل قد يكون الهدف منه وقوفنا على ما يقوله الصوت، وقد يكون العكس، أى أنه يعمق شعورنا بالفكرة، ومدى إقناعنا بها، وهى غاية درامية يعبر بها فى ميدان الأدب بعامة والشعر بخاصة، كما يعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى، وهو ما نلمحه فى قصيدته "توارد خواطر"[٦٨]:

أفأنت ذى ؟ أم ذاك طيف منام ؟ ... إنى أراك كطائف الأحلام !

فهو يسأل ويجيب فى آن واحد، وقد يتخيل الرد :

(٦٧) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٩١

(٦٨) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٣

ماذا صنعت بعـــالمى وخواطرى ... لما لقيتـــك كالخيـــال الســـامى ؟
أفأنت ساحرة تصوغ من الدجى... نورا، وتبعث فىالحياة حطـــامى ؟
وتحيل صم القـــافرات نوابضا ... بالزهـــــر، والآمال والإلهـــام ؟

▪ التصوير الشعرى:[٦٩]

التصوير الشعري لدى سيد قطب يعتمد على جزئيات مؤتلفة، قد ينظر إلـــي كل لفظة بمفردها فلا تعطى دلالة أو انطباعا نفسيا. واجتماع الصورة وتآلفها يرسم لوحة شعورية متكاملة الجوانب يكون لها "التأثير فى نفس المتلقي، وإثارة مشاعره وانفعالاته، وعلى الرغم من أن هذه ظاهرة عامة فى الأدب العاطفي فى مختلــف العصور، فقد أكثر الرومانسيون من الجمال"[٧٠]؛ وفى هذا البحث نعــرض كيــف استطاع الشاعرمن خلال التناول الشعرى أن يصـــور الأفكـــار؟، ومـــدى تناولـــه الصورة فى سياقها باستخدام أدواته الشعرية المناسبة .

- ومن يتفحص ديوان الحب لدى سيد قطب يلمح من أول وهلة أنه توسل بالتصوير أداة بارزة اعتمد عليها فى التعبير عن جوانب تجربته الشعرية، حتى لا يكاد يخلو جانب من تصوير .

---

(٦٩) لمزيد من التفصيل ينظر: الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٢، ١٩٥٩، وأيضا: الصورة الأدبية لمصطفى ناصف، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٨ وأيضا: الصورة الفنية فى التراث... النقدى والبلاغى عند العرب للدكتور: جابر عصفور، والصورة الفنية فى شعر على الجارم للدكتور: محمد حسن عبد الله، التصوير الفني فى القرآن الكريم لسيد قطب، ومؤخرا يتناول مصطلح (الشعرية) بديلا لمفهوم الصورة الشعرية (فريال غزول: شعرية الخبر، مجلة فصول، مجلد ١٦، العدد الأول ١٩٩٧، ص ١٩١).

(٧٠) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤، ص ٤١٩ .

- والتصوير بعامة لدى سيد قطب لا يقتصر وروده مجازا أو تشبيها أو استعارة، وإنما قد يكون للصورة الحقيقية مدلول يمكن رؤيته بالعين، لها إيحاءات في نقل الفكرة، وتعظيم المعنى على نحو ما جاء فى قصيدته "تنظرة موحشة"[٧١]

آه، ما أشجى ومـــــا آلم، آه ٠٠٠ إن يكن هذا فما أقسى القــدر!

أين ساعات مضت قبل الفراق ٠٠٠ ملؤها العطف وريـاهـا الوفاء

هكذا الدنيا اجتمــاع وافتراق ٠٠٠ وهى آهات وذكرى وشقـــــاء

فالكلمات "القدر – الفراق – العطف – الوفاء- اجتماع – افتراق- ذكرى – شقاء" كلمات ربما لم تدخل تحت الصورة المجازية، وإنما ترسم صورا حقيقية، نلمس من خلالها عددا من مجالات الأحاسيس المختلفة؛ ولها مثيرات نفسية تتعلق بالإدراك، كالإحساس بالألم، والمعاناة من لحظات الفراق، والتحسر على أيام كن خوالى، تركت فى نفس الشاعر تأثيرا، وفى الوقت نفسه لاعمت أوصافا حقيقية، وهذا يعنى أن لهذه الكلمات فى الصورة الكلية دلالات وإيحاءات ترتاد لمعان وأفكار استبطنها ٠

ثم ينتقل إلى تصورات توحى بغياب الأشياء التى كانت تحقق له هذه السعادة، وذلك النعيم الذى افتقده، يتمازج فيها التصوير بالحقيقة والتصوير بالمجاز على نحو ما نرى فى القصيدة نفسها:

آلَم الإحساسَ إحساسٌ دفين ٠٠٠ وشعورفى فـــؤاد يشتجـــر

لم يجد لفظا فـــــأداه الأنين ٠٠٠ ودمـــوع ساكبات تنهمـــــر

٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠

(٧١) ديوانه: ص ١٥٤

أترى آلمُ للقلب الكليم ... من رجاء كان يزهو فخبا ؟
وانطوى يغمره يأسٌ عقيم ... يترك القلبَ قفارا مجدبا ؟
....
أترى أوحش من دير كئيب ... فى فلاة لا يدانيها البشر ؟

-فقد تمازجت الصورة الحقيقية مع المجازية فى مواضع متعددة، والصورة فى هذه الأبيات حسية حقيقية يدل عليها " الأنين – دموع ساكبات تنهمر " وبجانبها تقف الكلمات والتعبيرات " فؤاد يشتجر – أدَاه الأنين – رجاء يزهو – فخبا انطوى – يغمره يأس – يترك القلب – يترك القلب قفارا مجدبا " وهى من قبيل الصور المجازية، المتلاحقة تنم عن مشاعر وأحاسيس تنبعث من هذا الجو الموحش الذى يعيشه الشاعر أو يعايشه، ويحمل مشاعر الضياع والغربة، والإحساس بفقدان الرجاء والآمال ومن خلال هذا كله تتوزع الصور جنبات القصيدة بين الحقيقة والمجاز وقد سيطر جو من اليأس والاستسلام، فدموعه منسكبة، وقلبه خاوٍ، وداره موحشة؛ لافتقاد الحبيب .

وفى إطار الصورة الحقيقة والمجازية يلعب التشكيل الصوتى دورا يتمثل فى جرس الكلمات " دفين – أنين – كليم – عقيم " أو نغمات التركيب، أو موسيقى الأبيات " خبا – مجدبا – يشتجر – تنهمر " كما تشكل الأساليب المتنوعة عنصرا له دوره من خلال الدموع المنهمرة، والأنين، و يبرز أسلوب الاستفهام الدور نفسه من خلال الركون إلى ما تحمله من أغراض بلاغية، تشى بتردد مشوب بالأمل تارة، وتقرير يزاحم المشاعر ويقلقها تارة أخرى، ثم أخيرا نفى يؤكد الاستسلام والخضوع للواقع المر، بما يدل معه على سيطرة شعور قوى ينبع من أفكار

مترابطة؛ فيتأكد تميزها وجمالها، وقد يترك الأثر نفسه فى بعث وإثارة الشعور عند المتلقى بالدرجة التى تتفجر لدى المبدع.

وأيا كانت العلاقة _حقيقية أم مجازية_ فإن ديوان الحب لدى سيد قطب اشتمل على صور مجازية يمكن الحديث عنها من خلال أدوات تشكيل الصورة الشعرية مثل:

١. التشبيه:

توسل الشاعر بالتشبيه أداة فى تشكيل الكثير من صوره، وفى التعبير عن مشاعره وخواطره على نحو ما نرى فى قصيدته "ليلة"[(٧٢)]:

يا ليلة الأمس والليلات ذاهبة . . . كغمضة العين فى أضغاث أحلام

فالشاعر صور الليالى الذاهبة _ وليلة الأمس إحداها _ تحت وطأة الإحساس بالقلق والخوف والاضطراب من مرورهاالقلق السريع، وقد كانت أخلدها، وكانت ساعاتها أزهر ساعاته، وكان اللقاء فيها لقاء خالصا للحب؛ فبات خفاقا، فلم يشعر بها لجمالها، وهو يقيم شبها؛ فيصورها وكأنها غمضة عين حتى أنه من سرعة مرورها التبس عليه الأمر فصعب عليه تأويل ما حدث فيها والرابط فيها بين المشبه والمشبه به هو الأداة "الكاف"، على أن المقارنة التى يعقدها بين الليلة الذاهبة وغمضة العين لايقصد بها مفاضلة بينهما، بل يقصد منها وصف الليالى الجميلة الذاهبة بالسرعة والاختطاف واللفتات السريعة، التى مرت كسنة من النوم فى حلم مروع التبست فيه الأحلام .

---

(٧٢) ديوانه مرجع سابق، ص ١٥٣ .

وإن مبعث الجمال فى هذا التشبيه أنه يشخص المعانى، ويجسد الخواطر؛ فيكسبها قوة ويضاعف من تأثيرها فى النفس . وحين يشبه الليالى الذاهبة فى ذعر لتصبح " كطرفة العين أو غمضة العين " مألوفةً لدى النفس البشرية، ليلتقطها الإنسان بحواسه، فهو كمن "يتوسل إليها للغريب بالحميم، وللجديد الصحبة بالقديم، وما أشبهك حينئذ بمن يخبر عن شيء من وراء حجاب"[٧٣]

أما حين يخلو الكلام من الأدوات، فإن المجال يتسع لتعدد أساليب التشبيه، وتتفاوت تبعا لهذا التعدد دلالاته وضوحا وخفاء، ففى تصوير حال الشاعر ومحبوبته فى هذه الليلة يقول:

روح من الحب خفاق يحف بنا ... حفَّ النسيم بغصن الدوحة النامى

وينشد الحب أنغاما يلحنها ... لحنَ الطبيعة ذات المنطق السامى

الشاعر يصور حاليهما، وقد رفرفت عليهما نسمات الحب، وأحاطت روحه، كما يحف النسيم أغصان الدوح، وتتوالى صورة الحب الذى ينشد أنغامه ألحانا من الطبيعة؛ ليؤكد جمال هذه الليلة، مؤكدا من خلال السياق الذى ينتظم التشبيه على فكرة الحب الشامل التى يعتنقها، وينادى بها، وقد توسل بعناصر الطبيعة السامية فجعلها أطرافا لتشبيهاته، فاستخدم " النسيم – الطبيعة _ الغصن – الدوحة " أما التشبيه فدلالته تكمن فى جو السعادة والهناء الحالٍ عليهما فى هذه الليلة؛ فباتت أقصر الليالى وأخلدها، وساعاتها أزهر الساعات، وقد طاف عليها طائف من الإخلاص، وحفها النسيم، وأنشدها الحب أنغاما؛ ومن ثم غدت أقصر الليالى ومرت وكأنها غمضة عين . يتضح من ذلك أن التشبيه قام على الربط بين وجهين على

(٧٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، مرجع سابق ص ص٩٥، ٩٦

نحو خاص؛ فوصف أحدهما بما يوصف به الآخر. كما أنه لم يشأ أن يستخدم أدوات التشبيه المادية المعهودة للربط بين طرفي التشبيه، وإنما جاء بهما بواسطة الرابط المعنوى المفهوم من خلال الكلام وعلى صورة المصدر المبين للنوع "يحف.. حف النسيم" و"يلحنها.. لحن الطبيعة". ومنه أيضا "يضم.. ضمة الأم" كما فى البيتين الثانى والثالث فى قصيدة "هى أنت"[٧٤]:

حيثما الحب طائف يتراءى ٠٠٠ كالملاك المهوِّم المكدود

حانى العطف إذ يضم علينا ٠٠٠ ضمة الأم رحمة بالوليد

نظرة منك وابتسامة حب ٠٠٠ تترك الصعب لينا كالمهود

فهو يشبه الحنو والعطف بتأثير الحب بضمة الأم "المشبه به" رحمة بوليدها، وقد مالت عليه تحتضنه إلى صدرها، ووجه الشبه هو حركة المهد اللينة الرقيقة الدافئة، وما ينبعث عنها من سريان السكينة والراحة والشعور بالأمان

ولعل أقرب نماذج التشبيه وأكثرها شيوعا حين يخلو من الأداة، ويأتى فيها المشبه به خبرا لمبتدأ، على نحو ما نرى فى قصيدته وحى لقاء[٧٥]

ما أنت ؟ أنى لم أجد أبدا ٠٠٠٠ أنى كشفتك قط فى النور

ما أنت إلا فكرة شردت ٠٠٠٠ ما أنت إلا طيف مذعور

فقد أتى التشبيه على صورة المبتدأ والخبر "أنت فكرة" و"أنت طيف"، كما أن التشبيه لايقتصر إتيانه لفظيا فى الأبيات، وإنما قد يأتى تقديرا؛ اعتمادا على المعنى، ومن خلال السياق، وأيضا فى قصيدة " هى أنت"[٧٦]:

---

(٧٤) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٠، ١٦١

(٧٥) ديوانه: ص ٢١٩.

فإذا الكون والحياة جمـــال ٠٠٠وإذا العيش فسحة فى الخلود

فـــ "جمال" خبر للحياة والكون، وأيضا "فسحة" للعيش ومنها يتألف المشـــبه والمشبه به، فيأتيان على صور المبتدأ والخبر ودلالته عموم الحب، ورغد العيش، وإن كنت أرى التشبيه فى المثالين السابقين من قبيل التخيل اللطيف؛ فقد تخيلهـــا – فيما أرى – "فكرة شردت، وطيفا مذعورا، وتخيل العيش فسحة " ٠

أما النموذج الآخر فهو الذى يضاف فيه المشبه به إلـــى المشـــبه "حـــرق الحنين، ساعرة الجنون" وإذا كان إتيان المشبه على صورة المبتدأ قد تخفى علـــى القارىء فإن صورة إتيانه على هذه الصورة قد تكون أخفى النماذج عليه كما فـــى قصيدة "يقظة"[٧٧]

سهرت ؟ إذن تعالى حدثينـــى ٠٠٠ بما أحسست من حـــرق الحنيـــن
وما أبغى لك الســـهد المعنـــى٠٠٠ ولا الحرقات ســـاعرة الشجـــون

ومن المواقع التى يخفى فيها أمر التشبيه إلى حد كبير وروده فـــى موقـــع الحال المنصوبة كما جاء فى قصيدته "طيف"[٧٨]:

وتراءى الطيف سمحا راضيـــا ٠٠٠٠ باسما كالأمل الحلو وأحلـــى

فقد أتى التشبيه منصوبا على الحال فى "تراءى سمحا راضيا باسما" حيـــث شبه الطيف وقد تراءى له، وهفا نحوه باسما راضيا، ثم شبهه بالأمل وقـــد تاقـــت

---

(٧٦) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٦٠، ١٦١
(٧٧) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٩١
(٧٨) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٥٦

نفسه ورنا إليه؛ ومن ثم تصبح البسمة والسماحة والرضا وجها للشبه بين طرفي التشبيه وهو ما يشجي الشاعر.

كما أن فى البيت مقارنة بين الطيف والأمل لا يبغى الشاعر من ورائها عقد مفاضلة عادية بينهما، بقدر ما يقصد إلى وصف الأول بما اتصف به الثاني عمومية وشمولا إلى كل ما يحيط به، والأمل فى بسمته كذلك، وبذلك يكون قد أضفى هذه الصفات؛ لبيان دلالة التشبيه، وهى مرجعية الشمول والانتشار التى يوظفها الشاعر؛ لتتبع من مفهوم الحب الشامل والعام، والذى لا يقتصر على حب المرأة، وإنما ينسحب على كل مافى الكون.

وقد يرد الربط بين المشبه والمشبه به ماديا من خلال أدوات التشبيه مثل: "الكاف – كأن – مثل" أو هذه الأدوات مجتمعة؛ بهدف محاكاة المشبه به أوومماثلة، أومناظرتة، أومشابهتةعلى كما فى قصيدته "حلم الفجر"[٧٩]:

أتحاشاك كالجحيم وكالسم... ولكن إليك يفضي شرودي

فقد شبه صور فتاته وتحاشيه لها بالجحيم الذى يخشى من وهج ناره وأثر حريقه، وقد أبان التشبيه مدى خوفه وهلعه، وجمال التشبيه هنا يأتى إلى أنه حين شبهها بالجحيم أرانا رؤية لانشك معها فى أنه وصل إلى درجة من الخوف مبلغا لا نرتاب منه، كما أبانت إحساسنا بالأثر الناتج عن هذا الجحيم وما ينسحب على التشبيه بالجحيم ينسحب على تشبيهه لها بـ " السم ".

وعلى الرغم من غرابة هذا التشبيه، فقد أراد إشراكها فى الصفة، وإعطاءها التأثير النفسى للعنصر الثانى" المشبه به"، وهو الذى ثبتت فيه الصفة

---

(٧٩) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢٢١

"وكلا العنصرين جوهرى فى أسلوب التشبيه لايمكن الاستغناء عنـــه ولا تتحقــق صورته إلا بوجود هما معا"[٨٠] إن لفظا أو تقديرا، مالم تقض سياقات اللغة حـــذف أحدهما لسبب أو لآخر، وعلى الرغم من أن التأثير النفسى " الصفة أو وجه الشبه " خلا من البيت إلا أن فطنة المتلقى، واعتماده على لمح العلاقات بين الأشـــياء قــد تكفيه مئونة التصريح به، فليس بخاف على متذوق تأثير الجحيم والسم .

وعلى الرغم من أن البعض يرى بين طرفى البيت تناقضا بتحاشيه فتاتـــه واستدراكه المحمول على الانتهاء إليها بعد شروده، فقد يكون سمت شعراء الاتجاه الابتداعى العاطفى والرومانسيين مرجعية لذلك؛ فقد يجدون فى عذاب الحب مـــلاذا يرتمون فى أحضانه فيستعذبونه، وهو ما يؤكده قول أحد الشاعر:

وأشد ما لُقّيتُ من ألم الجوى ... قربُ الحبيب وما إليه وصول

أما ديوان الحب لدى سيد قطب فزاخر بطريف التشبيه على نحو ما نـــرى فى أبيات متفرقة وفى قصائد متعددة، قد لا يتسع المقام لعرضها جميعـــا، إلا أننـــا سنعرض لها طرفا، يقول فى قصيدة "صوت"[٨١]

تردد هذا اللحن فى النفس قبلما ... بعثت به صوتا من الثغر شاجيا

وجاش به صدر الحياة فرجعت ... أغاريده كالنوح أســوان داويــا

فليس بخاف ما يخفيه نوع التشبيه "تردد... صوتا" وإذا كان الشاعر استخدم "الكاف" أداة للتشبيه، فقد استخدم أدوات أخرى أمثال "كأن – مثل"، ومـــازج فـــى النص الواحد بين كل الأدوات .

---

(٨٠) د. شفيع السيد: التعبير البيانى – رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، ١٩٧٧

(٨١) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٥٨

ومن أمثلة تنويع الأدوات قوله فى قصيدة " وحى لقاء "[82]:

هذا اللقــاء كأنه ذكــــرى ٠٠٠ مكنونة فى عـــــالم النفس

وكأنه وهــــم أجسمــــــه ٠٠٠ لا حادث فى عــــالم الحــس

هذا اللقاء الخاطف الواجف ٠٠٠ وتلفت الأنظـــار فى حــــذر

كثمالة الأحــلام، كالذكرى ٠٠٠ فى رعشة اللفتات فى الصــور

ألقـاك مثل الطيف عابرة ٠٠٠ وكأن مــا قد كــان ماكانــــا

وكأنما الأيـــام ما شعرت ٠٠٠ أنــا عمرنـــا قــط دنــيانا

الملاحظ أن الشاعر ألمح إلى سرعة اللقاء، وقصر وقته؛ فتمثله ذكرى بعيــدة الأغوار باستخدام الأداة " كأن "، وتمثله وهما، وتراءى له بقية حلم باستخدام الأداة " الكاف " ووجود الأداة يعد دليلا قاطع الدلالة على التشبيه .

وإذا كان الشاعر فى الأبيات السابقة قد عدَّ اللقاء بعد مروره ذكــرى، وشــبهه وهم لم يعد له وجود فى عالم الحس من قبيل التشبيه، فإنى لا أرى مســوغا إلا أن يكون التعبير " وكأن ما قد كان٠٠ " وأيضا " وكأنما الأيام " من قبيل التخيل حيث لا أرى معنى للتشبيه فى هذا المقام ولا يستقيم معه القول، وقولنا فى هــذا المثــال ليس على سبيل الإطلاق، فقد تأتى " كأن " فى مواقع كثيرة تفيد معنى التشبيه " وقد حاول بعض علماء العربية المتقدمين أن يستخلص قاعدة فى هذا الشأن فذهب إلــى أن "كأن" تفيد التشبيه إذا كان خبرها اسما جامدا.. أما إن كان مشتقا فإنمــا تكــون للشك، فى حين قال آخرون إنها للتشبيه مطلقا سواء أكان الخبر جامدا أم مشتقا"[83]، غير أننى أؤمن على رأى أستاذنا الدكتور شفيع فى اعتبار كأن " للتشبيه أو للظــن

---

(٨٢) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢١٩

(٨٣) ينظر: مغنى اللبيب لابن هشام، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، نقلا عــن: د٠ شفيع السيد، التعبير البيانى، مكتبة الآداب، ط ٥، ٢٠٠٣، ص ٣٥ .

أو للظن والتخيل – فى حالة كونها غير عاملة أو عاملة وخبرها مشتق أو جملة فعلية _ ينبغى ألا يؤخذ فيه بمعنى واحد على وجه الإطلاق كما قال السابقون، وإنما يرتهن ذلك بالسياق"[٨٤]؛ فالأمر يتطلب حسا أدبيا عالى المستوى للتفريق بين مواضعها.

أما استخدامه الأداة "مثل" فى البيت الخامس فهو من قبيل المضاهاة بين وجهى الشبه: الكاف " فى " ألقاك " و"الطيف " دلالة على سرعة اللقاء وسرعة مروره، وأبرز جانبا من التأثير النفسى الحادث بين عنصري التشبيه؛ فألمح إلى بعض الألفاظ الدالة " مكنونة – تلفت الأنظار– رعشة اللفتات " على الرغم من أن مكونات الصورة قد لأتكون فى حد ذاتها المشبه به وإنما هى أجزاء تدخل فى تكوين التشبيه، ومنه ما ورد فى قصيدة " الكأس المسمومة"[٨٥]:

ألقاك ألقاك كالشيطان ألقاك ٠٠٠٠ ألقاك كالسم يسرى جد فتاك

ألقاك إنك فى نفسى وفى زمنى ٠٠٠٠ وفى حياتى أفعى ذات أشواك

وهى أنواع من التشبيهات يربط بين طرفيها معنويا أو ماديا بأدواته، ويزخر ديوان الحب لدى سيد قطب بدلالاته البلاغية فى السياق على سبيل التنويع فى تصوير الفكرة بالتشبيه بأكثر من تشكيل[٨٦].

---

(٨٤) د٠ شفيع السيد ، التعبير البيانى ، مكتبة الآداب ، ط ٥ ، ٢٠٠٣ ، ص ٣٦ ٠

(٨٥) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢١٧

(٨٦) وقد تناول المتأخرون من البلاغيين هذه القضايا بإسهاب شديد لمزيد من التفصيل ينظر:عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تصحيح الشيخ رشيد رضا، دلائل الإعجاز تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ط أولى، ١٩٦٩

إلى أن الإشارة إلى "التشبيه المتعدد أو المتتابع"[87] قد يستدعيه المقام ونحن بصدد الحديث عن التشبيه فى ديوان الحب لدى سيد قطب، فالشاعر يأتى بمجموعة من التشبيهات لتتوالى فى سياق واحد، يستقل كل تشبيه فيها بنفسه، غير متأثرة بما يجاورها من تشبيهات أخرى، وبما لا يخل بمغزى التشبيه على نحو ما نرى فى قصيدته "طيف"[88]:

أدن منى فاستمع لحن فؤادى ... إنه لحن يغنيه بديع

إنه عنوان حب ووداد ... وهيام بين أحناء الضلوع

إنه أنشودتى أخلو إليها ... بين صمت وهيام وخشوع

إنه لحنُ أُغَنِّيهِ وقلبى ... خافق والعين تهمى بالدموع

وفى هذه الأبيات المشبه فى الأصل واحد "لحن فؤادى" يستعيض عنه بالضمير "الهاء" فى "إنه" وتتعدد المشبه به "لحن – عنوان حب –هيام– أنشودتى" الهدف منه الإلحاح على بعض المعانى وإيرادها على أكثر من وجه للاستقصاء "بحيث لأتكون هناك زيادة لمستزيد".

وعلى الرغم من أن سيد قطب أجاد فى كثير من المواضع التى توسل فيها بالتشبيه، فإنه استطرد فيه إلى حد لا يقدم معه للمعنى جديدا حيث " إن الصور الخيالية تخلق الاتزان اللطيف فى ثنايا العمل الشعورى، وتضفى عليه وشاحا من الجمال والرونق، إذا استخدمت استخداما طبيعيا لا أثر للتكلف فيه، وإذا ابتعدت عن الإغراق والتخيل، والتيه فيما وراء الطبيعة "[89].

---

(٨٧) لمزيد من التفصيل ينظر د. شفيع السيد، التعبير البيانى، مكتبة الآداب، ط ٥، ٢٠٠٣، ص٦٢.

(٨٨) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٥٦ .

(٨٩) د. مصطفى السحرتى: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة التقدم – القاهرة (د.ت) ص٤٦

٢. الاستعارة:

الاستعارة صورة من المجاز اللغوى المحمول على العلاقة بين المعنى الأول للكلمة، ومعناها الثاني بقصد المشابهة، إن لم تكن أشهر صوره، وقد برزت الاستعارة قيمة جمالية وفنية لدى سيد قطب كما جاء فى قصيدته "على أطلال الحب"(٩٠)

تفرَد ذلك الطلل ··· وطاف بركنه الوجل
يُغَشِي اليأس صفحته ··· ويبرق تحته الأمل
وتهمس حوله الذكرى ··· فتلمع بينها الشعل
جفاه أهله مللا ··· فخيم فوقه الملل

الأبيات صورة حية متنامية أنشدها الشاعر على أطلال الحب؛ فرسم لنا صورة كلية متكاملة العناصر " الطلل – الوجل – اليأس– الأمل – الذكرى – الملل "متناسقة الأطراف "صوتا ولنا وحركة"؛ وقد خلع عليها الشاعر جوا من الحركة؛ لتدب فيها الحياة ، فتتحرك ، وتتنامى، بيد أنه ينبغى أن يكون واضحا أن عناصر الصورة أتت جميعها ألفاظا لمعنويات كما ذكرنا، وقد تضمنت هذه الصورة الكلية صورا جزئية، فقد استعار "التفرد" للطلل وكأنه إنسان يحس ويشعر بالوحدة، ويمكنه بالتفرد أن يقع فى حيرة ؛ فتهتز مشاعره وأحاسيسه لذكريات قديمة، واستعار "الطواف" للوجل، وهو فعل لا يصدر إلا عن حى يشعر بالخوف والفزع، كما استعار" يغشى " لليأس وهو أيضا من أفعال الأحياء، كما استعار "الهمس" للذكرى، و"خيم" للملل .

(٩٠) ديوانه: مرجع سابق ص ٢٠٤

وشكلت اختياراته تناسقا مع المشبه على نحو طريف: "طاف الوجل - يغشى اليأس - تهمس الذكرى - خيم الملل" وعلى الرغم من أنها معان تجريدية ولا يتصور أن يكون لها فعل الحدث إلا أن الشاعر قد خلع عليها أفعال الحياة ؛ ومن ثم جاءت هذه الاستعارات عامرة بالدلالة على الموقف الذى سيقت فيه. وتحمل ذات البناء الفكري وتتلاءم معه، وتتبع الوازع الوجدانى للشاعر؛ ومن ثم جاءت الصورة الاستعارية كلها على نسق نفسى واحد. ويقول فى قصيدة "ليلة الشك"[٩١]

والهوى المشرق المنير تهاوى ٠٠٠٠فى خضم الدجى العميق الطامى

ومشى الحب مطرقا يتوارى ٠٠٠٠ كحيي ينوء تحت اتهام

فقد صور "الهوى" وهو من المعنويات واستعار له "يتهاوى" وهى خاصة بالمحسوسات حتى أصبح ماثلا أما م أعيننا؛ ليطلقها على الجانب الآخر من التشبيه فى الأصل، ثم جعل هذا التهاوي فى بحر عميق من الظلمات حتى كأنه مجسم، وجاءت الصورة محمولة على المقابلة الطريفة بين "المشرق المنير" و"الدجى العميق" ليوضح القيمة الجمالية للاستعارة، ويؤكد النهاية الأليمة للهوى المشرق.

وفى البيت الثاني شبه الحب بإنسان، ثم حذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو " مشى " والمشى خصيصة من خصائص الإنسان، فخلع عليه الحياة، ؛ ليحمل دلالات وإيحاءات ، ويرشح لهذه الاستعارة الألفاظ: "مطرقا - يتوارى - حيى" وهى صورة تشخص الحب متهما حييا ذليلا يقع تحت طائلة الاتهام. وأما قوله فى قصيدة "قبلة"[٩٢]

---

(٩١) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٨٢

(٩٢) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٨٦

فتجلى النور فى بر وبحر .... وتراءى الحسن فى طير وزهر

فنراه قد استعار "تجلى" للنور، و"تـراءى" للحسـن وهـو توسـل ملائـم للاستخدامين؛ فأبرز بذلك المعنوى فى صورة حسية وجعل النور يتمتـه بخاصـية الظهور، والحسن بخاصة التراثي، وهى صورة توحى بشمولية النـور وبخاصـة استخدامه لكلمتى "بر وبحر" مع النور و"طير وزهر" مع الحسن. كما دل بكلتـا الاستعارتين على شدة الظهور، وضخامة الأثر الناتج عن النور والحسن. وقوله فى قصيدة "الحياة الغالية"(٩٣):

الحب فاض على الحياة يخصبه ....وأجد عمرانـا بكل مخرب

وأزاح أستار الدجـى فتكشفت .... ظلماته عن كل زاه معجب

فى البيت الأول أطلق "فاض" وهى من خصائص المحسوسات على "الحـب" وهو من المعنويات، وهى توحى بغزارة الفيض، ومدى انتشاره على الناس جميعا، واستخدام الفعل "يخصبه" أفاد الصورة ورشح لها وقوى معناها، وهذه الصورة تأتى انطلاقا من تناول الشاعر لمفهوم الحب بمعناه الشامل والعام والذى لا يقتصر على حب المرأة، وإنما امتد إلى الظواهر الكونية كلها فيجعل الخراب عمرانا، ويحيـل القديم جديدا .

وفى البيت الثاني صورة مركبة، وفوق أنها تحمل أسلوبا استعاريا فإنها تحمل تشبيها بليغا يشى بصورة إضافة المشبه به للمشبه ،وتوحى بأثر الحب على الحياة، وتأثيره على جنباتها .

---

(٩٣) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٩٤

٣. التشخيص:

توسل به الشاعر وسيلة فنية تقوم على أساس تشخيص المعانى المجردة، ومظاهر الطبيعة فى صورة كائنات حية، تتحرك وتنبض بالحياة "وعلى الرومانتيكيين منها، وكان طابعها فى أدبهم أصدق وأكثر تنوعا وأوسع مدى؛ ولذا عد ذلك خاصة من خصائصهم، وذلك لرهف إحساسهم ورقة مشاعرهم"[٩٤]. تطالعنا قصيدة "ليلة"[٩٥]، التى فيها يناجى الشاعر ليلته، فهى ليست ليلة عادية كمثيلاتها خالدة رغم قصرها؛ فكم من ليال تمر دون أن نستشعرها، أو أن تترك فى نفوسنا أثرا:

يا ليلة الأمس والليلات ذاهبة ٠٠٠٠ كغمضة العين فى أضغاث أحلام

لأنت أقصر ليلاتي وأخلدها ٠٠٠٠ وأنت أزهر ساعاتي وأيامي

وهى ليلة مليئة بالوحى والإلهام، تظللها روح الإخلاص فلا إثم فيها، يتمنى عودتها؛ فذكراها باقية فى مخيلته، فقد كانت نبع مدد لإلهامه، ومصدرا له:

يا ليلة الأمس هلا أنت عائدة ٠٠٠٠ إلى الزمان فأنسى كل آلامي

إنى لألمح طيفا منك يؤنسنى ٠٠٠٠ فى وحشتى بين، أيقاظ ونوام

ذكراك باقية مهما يطل زمنى ٠٠٠٠ فأنت زهرة أيامى وأعوامى

هذا المعنى نراه أيضا فى قصيدته " طيف!!"[٩٦]:

---

(٩٤) د. محمد غنيمى هلال: الرومانتيكية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ص ١٤٠، وينظر له أيضا النقد الأدبى الحديث، ص ٤٢١، ٤٢٢

(٩٥) ديوانه: مرجع سابق ص ١٥٣

(٩٦) المرجع السابق، ص ١٥٦ .

هو هذا أنت يا طيف ؟ فأهلا ٠٠٠٠مرحبا يا طيف من أهوى وسهلا

وهو معنى قد يحمل فى ظاهره غزلا كالذى تعودنا إلا أنه يحمل بين ثناياه معانى متسامية، وأفكارا متنامية، قد تتعدى حدود العقل إلى سبحات خيالية وومضات روحية نحسها من خلال ألفاظه وتراكيبه؛ فهو يخاطب الطيف على أنه محبوب، والطيف الذى يقصده الشاعر هو طيف محب أراده الشاعر؛ ليقترب منه، ويستمع إلى نبضات قلبه، وألحان فؤاده:

أدن منى فاستمع لحن فؤادى ٠٠٠٠إنه لحن يغنيه بديع

إنه عنوان حب وو داد ٠٠٠٠وهيام بين أحناء الضلوع

فالطيف يدنو منه ويحدثه، والنوم طائر أرخى ريشه عليه، ويدلى بجناحه؛ ليبثه من أمنه واطمئنانه، ويتراءى سمحا راضيا باسما، كما أن الفؤاد يرجو، ويضيق ذرعا، وهو قلب مستثار:

هوم النوم وأرخى ريشه ٠٠٠٠واحتوانى بجناح قد تدلى

وانزوى العالم عنى وخبت ٠٠٠٠ضجة الكون وما فيه وولى

وتراءى الطيف سمحا راضيا ٠٠٠٠باسما كالأمل الحلو وأحلى

أنت يا طيف الذى يرجو فؤادى ٠٠٠٠بعد ما قد ضاق ذرعا بالشكاة

هاك قلبى فتسمع خفقاته ٠٠٠٠فهو قلب مستثار الخفقات

ولقد كان التشخيص فى هذا التناول وفى غيره مما ورد فى ديوان الغزل لدى الشاعر الوسيلة الأساسية فى تشكيل الصورة، إن لم يكن فى بناء معظم قصائده حيث شخص " الليلة – الطيف " فى صورة كائن حى، وكانت هذه الصور الأساسية إطارا عاما تعانقت من خلاله مجموعة من الصور الجزئية التشخيصية التى تدعم

الصور الكلية، وتقويها؛ فالليلة " ذاهبة - عائدة -باقية - منبع الإمداد والأحلام "والطيف" يتراءى - يرحب به - يخاطبه - يدنو - يرجو - يتسمع" ومن التشخيص أيضا فى قصيدة "على أطلال الحب"[٩٧]:

تفرد ذلك الطلل ... وطاف بركنه الوجل

يغشى اليأس صفحته ... ويبرق تحته الأمل

وتهمس حوله الذكرى ... فتلمع بينها الشعل

جفاه أهله مللا ... فخيم فوقه الملل

فالطلل يتفرد، والوجل يطوف، واليأس يغشى، والأمل يبرق، والذكرى تهمس، والملل يخيم، وفوق ما تحمله هذه الأبيات من صور تشخيصية فإنها تزخر بلوحة فنية للطلل تتقارب عناصرها من خلال فكرة جيدة، وتتحدد أطرافها صوتا ولونا وحركة تتنامى وتتجاذب كلما نمت الفكرة ومن التشخيص ما نراه فى قصيدة "انتهينا"[٩٨]:

انطوى الحلم الذى لاح زمانا وانطوينا

ويد الدهر تمشت تسبل الستر علينا

وكلها تشخيصات للمعانى، والأشياء المجردة، ومن خلال هذا التناول للفكرة استعرض الشاعر أدواته وشتى أساليبه الفنية .وهكذا تتوالى قصائد الغزل فى الديوان (صوت؟!، توارد خواطر؟ تحمل هذا السمت من التناول فى تصوير الفكرة.

(٩٧) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢٠٤

(٩٨) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢٢٢.

٤. تراسل الحواس:

وتراسل الحواس إحدى وسائل تشكيل الصورة؛ فقد اعتاد أصحاب القلوب المرهفة أن يستخدموا أدوات رمزية جديدة تصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى؛ لتصبح صفات حواس السمع للبصر، وصفات حواس الذوق للشم ... الخ، ومن خلال هذه التشكيل تتجرد المحسوسات، وتتحول إلى مشاعر .ولقد شاعت هذه الوسيلة فى قصيدة الغزل لدى سيد قطب، ومن النماذج البارزة ما ورد فى قصيدته "نظرة موحشة"(٩٩):

أفلا لقيا بثغر باسم ؟ ... أفلا قلب أناجيه سميع ؟

أفلا شكوى فؤاد هائم ؟... أفلا نجوى بصوت وخشوع ؟

فالتراسل بين معطيات الحواس فى هذين البيتين شديد الوضوح، فهو يصف القلب الذى هو من مدركات الإحساس بأنه سميع ويقول فى القصيدة نفسها واصفا محبوبه:

بجناحيه تراءى فخفق ...بسناء هادئ يغرى الحلك

فهو يصف السناء وهو من مدركات البصر بالهدوء وهو من صفات الوجدان، كما يصف النغمة وهو من مدركات السمع بالسحر، وهو من مدركات البصر فى قصيدة "سر انتصار الحياة"(١٠٠) قوله:

وتهتف للصم بالأغنيات ...فيصغون للنَّغم الساحر

ويظهر التراسل فى قصيدة(١٠١) قوله:

---

(٩٩) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٥٤

(١٠٠) ديوانه ص ١٧٥

(١٠١) ديوانه ص ٢١٧

وفيها هدوء الرضـــا المطمئن ... تمـــازحه الغيرة الصـــاخبة

تطل بها الذكريـــات العـــذاب ... وترجع مجهـــدة لاغـــبة

فالرضا مطمئن، والغيرة صاخبة، والذكريات عذاب . وهى صفات لمدركات حلت محل صفات لمدركات أخرى، من قبيل التوسل بتراسل الحواس

ويقول فى قصيدة " الكأس المسمومة[١٠٢]:

أنسى الدموع التى أرسلتها غدقا ...ولست لولا هواك المر بالباكى

فالهوى وهومن مدركات الإحساس صار مرا لـــدى الشـــاعر وهـــو مـــن مدركات التذوق.

- **الموسيقى الشعرية:**

تتنوع الموسيقى، مابين سمعية تتحقق بالوزن والألفاظ، وموســيقى تتحقــق بتسلسل الأفكار وتلاؤم الأجزاء فيها، وموسيقى روحية تتحقق من خلال الجو العام للقصائد، وتحف كل من يسمعها برداء خفى لا يعرف له كنها، أو يدرك له سببا هى موسيقى " الغرباء، وهو يرتلونها فى نغم رتيب، فيه شجو وفيه ألم، وفيـــه حنـــين. ولكن فيه كذلك رجولة وخشونة وروعة ."[١٠٣]

ولست فى هذا المقام بصدد رصد إحصائى لأوزان الشاعر فى القصيدة الغزلية لدى سيد قطب بقدر ما أود الوصول إلى كيف وظف الشاعر الموسيقى أداة لتصوير فكرته، وما علاقتها بالوجدان أو الفكرة؟ وهل تعمد الشاعر إقحام أدواته الموسيقية على قصيدته نوعا من الزخرفة الشكلية، أم برزت دلالاتها الإيحائية من

---

(١٠٢) ديوانه ص ١٧٩

(١٠٣) د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، ط٣، دار النهضة العربية، مصر ١٩٦٤، ص ٥٣، ٣٦

خلال النغم والنبر فيها؛ فالموسيقى فى الشعر "ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هى وسيلة أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ماهو عميق وخفى فى النفس بما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه؛ ولهذا فهى من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس، وأعمقها تأثيرا فيها"(١٠٤).

ولقد أتت القصيدة لدى سيد قطب على الشكل الموسيقى العربى الموروث، محتلا بعنصريه –الوزن والقافية – على نصف تعريف قدامة بن جعفر بأنه " كلام موزون مقفى يدل على معنى"(١٠٥).

فالشاعر نوع بين الأوزان ذات الإيقاع اللين بما يتلاءم مع إبراز النبرة الغنائية، وكانت له بصمات جريئة تعد نوعا من المرونة ولا نقول التجرؤ تجاه الأوزان الموروثة، على نحو ما نرى فى قصيدة "انتهينا"(١٠٦):

انتهينا قد مضى الماضي جميعا ومضينا

انتهينـــا لم نعد نســـأل أيـــان وأينـــا

أو نمد اليوم للأحـــلام والأوهـــام عينا

انطوى الحلم الذى لاح زمـــانا وانطوينا

ويد الدهر تمشت تسبل الستر علينـــا

فقد استخدم بحر الرمل مجزوءا من أربع تفعيلات: "فاعلاتن / فاعلاتن / فـــاعلاتن / فاعلاتن / فعلاتن تكون فيما بينها شطرة واحدة تغنى عن البيت كله فى القصـــيدة،

---

(١٠٤) المصدر نفسه والإحالة .

(١٠٥) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، شرح محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة، ١٩٣٤ص ١٣

(١٠٦) ديوان سيد قطب: مرجع سابق، ص ٢٢٢ .

على أنه حذف الثانى فى التفعيلة الأولى من البيت الأول، ومن البيت الأخير لتصبح " فعلاتن " على سبيل " . . . .

وفيما يتعلق بالقافية فلم يلتزم بالشكل التقليدى الموروث حرفيا، وإنما نـــوع فيه على نحو ما نرى فى القصيدة نفسها، فقد استخدم ست قوافـ تحمل كل قافيـــة مقطعا، وكل مقطع خمسة أبيات فى القصيدة كلها، على نحو ما نرى:

1. **انتهينـــا قد مضى الماضي جميعا ومضينـــا**
2. **اضربى فى زحمة الأرض على غير طريقى**
3. **وأنا المكـــدود فَلْيُلْقِ إلى الأرض عصـــــاه**
4. **طال هذا الحلم حتى صار فى النفس عيـــانا**
5. **يا لهذا الحلم والأيــــــام تمضى والليــــالى**
6. **قد مضى والعمر يمضى والأمانــــى والزمان**

وسار على هذا النمط فى قصائد كثيرة من قصائد الغزل تجـــاوز عـــددها (١٧) سبع عشرة قصيدة بما يشكل ١٣% تقريبا من قصائد الديوان الذى بين أيدينا، كما نوع الشاعر فى بعض قصائده على نحو تمتـــد جـــذوره إلـــى القـــديم كبنـــاء الموشحات مثلا على نحو ما نرى فى قصيدة "اللحن الحزين"[(١٠٧)]:

أسى الألحان أم هـــذا ؟ . . . أساك يسيل فى اللحن ؟

وإلا هـــــذه نفســـــى . . .تهيـــم بعـــــالم الحزن

فتوحـــى النفس للأذن ؟

* * *

(١٠٧) ديوانه: مرجع سابق، ص ١٧٧

وأين نشيدك الــراضى ؟٠٠٠٠وأين نشيدك العــذب

وأين الفرحة النشــوى ؟٠٠٠٠ وأين القفــز والوثب

يذكـــى وقــــدة القلب

* * *

ثم يتكرر المقطع الثالث إلى السادس من القصيدة على هذا النحــو بأقفــال مختلفة، وقوافٍ متنوعة. وفى قصيدة " نكسة "[١٠٨] يقول:

خفقت يا قلب ! مـــــاذا ٠٠٠٠أنكسة من جـــــديد

توثب الحب هـــــــذا ؟ ٠٠٠٠ بعد الهـــدوء المديد

وبعد فك القيــــود

يا قلب مــــاذا أثــــارك ؟٠٠٠٠وهاج فيك الحنينــــا ؟

وقد خلعـــــت إســارك ٠٠٠ وعشت كالناس حينــا

أو عشت كالهادئينــا

"وتنويع الشاعر للقوافي جاء تابعا لتنويعه فى المقاطع التى تتــألف منهــا قصائده، فبينما نجد له قصائد مقطعية مقطعها أحادى يتكون من جزء واحد نجد له قصائد مقطعية مقطعها ثنائي يتكون من جزأين، ثم قصائد مقطعية مقطعهما ثلاثى يتألف من ثلاثة أجزاء، وأخرى مقطعية مقطعهــا ربــاعى يتكــون مــن أربعــة أجزاء"[١٠٩].

ومن اللافت للنظر أن الشاعر قد استفاد من كل حركات التجديد التى واكبت موسيقى الشعر العربى وبخاصة بناء الموشحات الأندلسية، وهناك نوع من القوافى

---

(١٠٨) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢٠٢

(١٠٩) عبد الباقي محمد حسين: سيد قطب – حياته وأدبه، مرجع سابق، ص ٢٤٧ .

يأتى فى مقاطع تتألف من بيتين بقافية واحدة تتغير فى المقاطع التالية على نحو ما نرى فى قصيدة " وحى لقاء"(١١٠):

هذا اللقـــاء كأنه ذكرى ٠٠٠٠مكنونـــة فى عـــالم النفس

وكأنه وهــــم أجسمه ٠٠٠٠ لا حادث فى عـــالم الحس

* * *

هذا اللقاء الخاطف الواجف ٠٠٠٠وتلفت الأنظـــار فى حذر

كثمالة الأحلام، كالـذكرى ٠٠٠٠فى رعشة أللفتات والصور

ويتكرر كل مقطع فى بيتين، لكل بيتين قافية؛ ومن ثم تتكرر فى هذه القصيدة سبع قوافٍ مختلفة.

لقد برز التماثل والتقابل فى الوزن والقافية أساسا عاما فى بنية قصيدة الغزل لدى الشاعر، وبالطبع فى باقى قصائد الديوان. أما حروف القافية فكانـت أشـهر الحروف ترددا هى.... وقد ارتبطت هذه القوافى بوجدان الشاعر وكان لها بعـض الدلالات، وقد وظف الشاعر التنويع فى القوافى توظيفا إيحائيا، بما ينم عن ارتباط ذلك بتجربته الشعرية؛ ومن ثم يقول عن موسيقاه " منذ عهد قريب كشـفت عـن ظاهرة تستحق التسجيل؛ ذلك أن لونا من ألوان الموسيقا، يتفشى فى هذا الـديوان كله، على اختلاف أوزانه وموضوعاته، ويجب قبل الحديث فى هـذا أن أذكـر أن موسيقا القصيدة غير وزنها، فالوزن يتحقق بأى الألفاظ، ولكن الموسيقا كما تعتمـد على الوزن تعتمد على الألفاظ والتراكيب الخاصـة، وتتحقـق الأولـى بـالوزن والألفاظ، والثانية بتسلسل الفكرة وتلائم أجزائها، والثالث بالجو العام الذى يحس به

(١١٠) ديوانه: مرجع سابق، ص ٢١٩ .

لقارىء للقصيدة، وما من شك فى أن جوا نفسيا خاصا يحف بالقارىء دون أن يجد سبابه، وهذه الموسيقى الروحية هى التى أعنى أنها واحدة فى الديوان، وهى لــون احد لون الموسيقا الصعيدية: موسيقا أولئك "الصعايدة" الغرباء، وهو يرتلونها فى غم رتيب، فيه شجو وفيه ألم، وفيه حنين، ولكن فيــه كــذلك رجولــة وخشــونة روعة"(١١١)

والشاعر كان بارعا فى تنويعه أوزانه وقوافيه بما جعله وعــاء لتجاربــه الشعرية، ابتعد كثيرا عن الأوزان الشائعة، حاور فيها، كما اختار أوزانــا ســهلة الإيقاع تتلاءم مع أحاسيسه ومشاعره التى تتفق من حين لآخر ، بمرونة فى التنويع حتى داخل القصيدة الواحدة، ولم يهمل إلى حد كبير الشكل التقليدى الموروث.

(١١١) مقدمة ديوانه: الشاطىء المجهول، ص ١٤، ١٥، وينظر ديوان سيد قطب: عبد البــاقي محمد حسين، مرجع سابق، ص ٣٥، ٣٦ .

الخاتمـــة:

أما بعد ... فقد آل بنا المطاف إلى أن نخلص من هذا البحث إلى مايلي:

- أن العمل الأدبى عند سيد قطب يعتبر مقدمة طبيعية فى ميادين النقد الأدبىيعبر به من خلال مفهومه عن تجربة شعورية فى صورة موحية .
- أن الحب الذى خفق به قلب سيد قطب لم يكن هو الحب المعهود، واقتصر على حب المرأة؛ ومن ثم أفضى به إلى شعر الغزل بقدر ما هو الحب الذى اتســـم بالعمومية والشمولية؛ فعمًر النفوس، وظلّل بجناحيه على البشرية جمعاء .
- أن شاعرنا ينتمى إلى جيل الشباب؛ ومن ثم يغلب على شعره قـــوة الوجـــدان وتميز العاطفة، تبرز آثار الاتجاهات الشعرية الثلاثة[١١٢] فى شعره، غيـــر أن سمات الاتجاه الابتداعى العاطفى بدت ملامحها فى مواضع كثيرة لديه متمثلـــة فى المعجم الشعرى ووسائل التصوير والشكل الموسيقى المتنوع بما يتلاءم مع عواطفه ومشاعره، وإن مرجعية هذا كله تعود إلى نوعية تعليمـــه، واتصـــاله برواد الفكر مما انعكس على شعره .
- وأنه امتلك ناصية اللغة بحكم استعداده، ودراسته المتخصصة؛ ومن ثـــم جـــاء معجمه الشعرى ملائما لعالمه الشعرى المتميز، إلا من بعض الهبات اللغويـــة التى تشكل ظاهرة صحية فى هذا العالم الشعرى الكبير.
- وتوسل فى تشكيل الصورة الشعرية بوسائل متعددة بعضـها موروث، والبعض الآخر مستحدث، ووظف بعض الإمكانات؛ ليشكل أحاسيسه وأفكاره وخواطره فى شكل فنى محسوس .

---

(١١٢) الاتجاه البيانى المحافظ، الاتجاه التجديدى الذهنى، الاتجاه الابتداعى العاطفى

- والصورة الشعرية لديه لا تعتمد فى أطرافها على العناصر التقليدية، وإنما تمتد إلى علاقات جديدة من خلال أحاسيسه ومشاعره .
- وا عم شاعرنا فى موسيقاه بين الأوزان الموروثة القديمة، وأخذ بنصيب من حركات التجديد على مر العصور، وامتد الشكل الموسيقى لديه إلى الألفاظ الموحية، والأفكار المتسلسلة المنسابة عرضا بين جنبات القصيدة مما يشى بجو نفسى عام يحسه القارئ دونما تحديد لأسبابه .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

أولا: الدواوين:

الشاطىء المجهول ١. ١٩٣١، ١٩٣٤

ديوان سيد قطب ٢. محمد عبد الباقي حسين، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، الطبعة الأولى ١٤٠٩هـ/١٩٨٩

ثانيا: الكتب:

د٠جابر عصفور ٣. الصورة الفنية فى التراث النقدي والبلاغي عند العرب

٤. مفهوم الشعر – دراسة فى التراث النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥

سيد قطب ٥. التصوير الفني فى القرآن الكريم، دار الشروق، الطبعة الحادية عشرة، ١٩٨٩

٦. النقد الأدبى أصوله ومناهجه، دار الفكر العربى، (د٠ط٠ت) ٠

د ٠ شفيع السيد ٧. البحث البلاغى عند العرب، تأصيل وتقييم، دار الفكر العربى، القاهرة ٠

٨. التعبير البيانى– رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٧

د ٠ الطاهر مكى ٩. الشعر العربى المعاصر – روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٩٠،

عباس العقاد ١٠. ابن الرومي حياته وشعره، القاهرة، مطبعة مصر، ١٩٧٩

١١. اللغة الشاعرة، مكتبة غريب، القاهرة، الطبعة الثانية

عبد الباقي محمد حسين
١٢.سيد قطب حياته وأدبه، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، ط٢ ١٤١٤ / ١٩٩٣ م

د٠عبد الحكيم بلبع
١٣.حركة التجديد الشعرى فى المهجر بين النظرية والتطبيق، مكتبة الشباب، ١٩٧٤ ٠

عبد القاهر الجرجاني
١٤.أسرار البلاغة: تصحيح الشيخ رشيد رضا ٠
١٥.دلائل الإعجاز، تحقيق الشيخ محمد عبد والشيخ الشنقيطى، طبعة المنار، القاهرة ٠

د٠ عز الدين إسماعيل
١٦.الأدب وفنونه، دار الفكر العربى، القاهرة، ط٢ ١٩٥٩

د٠ على عشرى زايد
١٧.قراءات فى شعرنا المعاصر، دار العروبة بالكويت والفصحى بالقاهرة، ط ١ ١٩٨٢ ٠
١٨.عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، ط ٢، ١٩٧٩ ٠

قدامة بن جعفر
١٩.نقد الشعر، شرح محمد عيسى منون، المطبعة المليجية، القاهرة، ١٩٣٤

د٠محمد حسن عبد الله
٢٠.الصورة الفنية فى شعر على الجارم

محمد سعد شحاتة
٢١.العلاقات النحوية وتشكيل الصورة الشعرية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يوليو ٢٠٠٣ ٠

د٠ محمد عبد المطلب
٢٢.البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لو نجمان القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٤

د٠ محمد غنيمى هلال
٢٣.الرومانتيكية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة ٠
٢٤.لنقد الأدبى الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٦٤،

د ٠ محمد فتوح أحمد　٢٥. الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف مصر، ١٩٧٧

د ٠ محمد مندور　٢٦. الشعر المصرى بعد شوقى، دار نهضة مصر، الفجالة فى القاهرة (د٠ت) ٠

د ٠ مصطفى السحرتى　٢٧. الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة التقدم – القاهرة (د٠ت) ٠

د٠ مصطفى ناصف　٢٨. : الصورة الأدبية، مكتبة نهضة مصر بالفجالة، ١٩٥٨

نازك الملائكة　٢٩. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط ٥، ١٩٧٨

ثالثا: الدوريات:

مجلة فصول　٣٠. فريال غزول، شعرية الخبر، مجلد ١٦، العدد الأول ١٩٩٧ ٠

الأسبوع　٣١. ١٩٣٤

البلاغ الأسبوعي　٣٢. العدد ١١، ابريل ١٩٢٩

٣٣. العدد ٤٥، أكتوبر ١٩٣٤٠

٣٤. العدد ٤٨، أكتوبر ١٩٣٤

٣٥. العدد ١٤٧، ١٩٣٠

أبولو　٣٦. العدد مايو ١٩٣٤

الرسالة　٣٧. العدد ٢٤، أكتوبر ١٩٣٧

٣٨. العدد ٢٢٩، نوفمبر، ١٩٣٧

٣٩. العدد ٤١٤، يونيو ١٩٤١

٤٠. لعدد٥٢٩، أكتوبر ١٩٣٤

٤١. العدد ٥٧١، يونيو ١٩٤٤

٤٢. العدد ٥٨٨، أكتوبر ١٩٤٤
٤٣. العدد ٦١٦، أبريل ١٩٤٥
٤٤. العدد ٧١، نوفمبر ١٩٣٤

صحيفة دار العلوم ٤٥. العدد ١٧، رجب ١٤٢٢ – أكتوبر ٢٠٠١

المقتطف ٤٦. ١٩٣٧، ج٣،

رابعا: المخطوطات

د: أحمد العريني ٤٧. الغربة فى العصر العباسى، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم بالقاهرة، ١٩٩٣ ١٩٩٣ .

د. أمين أبو بكر ٤٨. شعر محمد محمود الزبيرى، دراسة نقدية، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٤

٤٩. محنة الأندلس فى الشعر العربى، دراسة نقدية، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة ١٩٩٩ .

د. على عشرى زايد ٥٠. موسيقى الشعر الحر، رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، ١٩٦٨،



تجلّيات الحياة و الموت في الشعر الجاهلي

أ. محمد فورار(*)

الملخص:

تحاول هذه الدراسة أن تقف عند الشاعر العربي في العصر الجاهلي الذي كان منشغل البال لفهم سر الحياة وأسى الموت. فكانت الطقوس والعبادات القديمة ملجأ الإنسان، لعله يجد فيها ملاذه أولا، والتعبير عنها ثانيا، والإبداع الفني بأشكاله المتنوعة ثالثا.

ويقف البحث عند الشعر العربي في العصر الجاهلي بغية فهم بحثه الدائم في جوانب الحياة الغامضة عنده والتي كان الإنسان يختبئ من ورائها، أو يلوذ خلفها من أجل فهم الحياة وكشف سر الموت، فهل تحقق للإنسان العربي في هذه الفترة ذات مرة أن يقهر الموت؟ وينتصر في صراعه على الطبيعة للحياة ؟ أم أن أسطورة الحياة الدائمة فوق الأرض كما يراها تبقى أسطورة؟ وأن الكل فان وقبض الريح.

Résumé:

-cette étude a pour objet, le poète de l'époque plé-islamique (jahititte) qui tendait à comprendre le secret de la vie et la tristesse de la mort.

La relation avec les dieux, ainsi que la créativité artistique étaient les issues en vue de retrouver le bon chemin.

- Elle (étude) vis a mettre en évidence cette réalité a

(*) كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر - بسكرة – الجزائر

travers les poèmes de cette époque, et comprendre la recherche sans fin (continuelle) dans les différents champs de sa vie pleine d'ambiguïté derrière les quels il se cacha, en cherchant la réalité absente.

- Est-il réalisable pour lui -à cette époque- de vaincre la mort dans sa lutte pour la vie ?

- ou, avait-il compris que la vie éternelle sur terre n'était qu'un mythe, et l'être vivant doit un jour la quitter ?

تقديم:

تحاول هذه الدراسة أن تواكب الخطوات التي خطاها الإنسان، لفك ألغاز صراعه مع الطبيعة تحت مظلات متباينة، و مسايرة للعقل البشري منذ الأزل.

فكان هذا المقال عبارة عن دراسة لموقف الأدب بشكل عام، والشعر العربي في العصر الجاهلي بشكل خاص في محاولة منه لمعرفة أسرار الحياة و الموت.

وليس بدعا أن يكون للأدب عامة والشعر خاصة ، وقفة تأملية عند هذه الفكرة.فبعد أن بعث الله بالإنسان، وعلمه البيان، وجعله كائنا متميزا. كان لزاما عليه أن يفكر، وأن يعود إلى ذاته، ويرتد إلى نفسه، ليتخطى العالم الخارجي، ويعلو في سبيل التمكن من التفكير، ومن تأمل ذاته ووجوده. و لمّا كان الإنسان عاقلا و ناطقا، كان لابد من أن يكون فيلسوفا باستمرار.[1]

والنجاح في حياة البشر يعني الحياة، وهم يريدون العيش بنجاح كما أن الحياة عندهم هي الشباب والقوة والتحقق والفتوة، والانتصار، وأن الشيخوخة والعجز والضعف تعني الموت والفناء. وهم يريدون الحياة، كما أنه إذا كان البشر يرهبون الموت، لأن الحياة عندهم تعني الاستمرار في البقاء، وهم يريدون أن

يستمروا في الحياة الأبدية، إلا أن فكرة المـوت ولفنـاء دائمـا تقلقهـم، وتقـض مضاجعهم، وتلاحقهم أينما كانوا. (٢)

فكيف انتهت البشرية إلى هذه الاستسلام اللامشروط بأن الموت أمر حتمي؟ وأنه يأتي على كل حيّ ؟ ولفهم هذه الأسئلة وما شابه من الأسئلة الخاصة بفكرة الموت وأسبابه وحتميته والتأمل فيه، والبكاء حول حياة الإنسان الفانية، والدهر وأفعاله والزمن وأبعاده. يجب المرور بعدة نقاط بدت جلية في حياة البشر عبر العصور والأجيال، وكذلك معرفة شرط ضروري عند الإنسان، حتى يتمكن من تحديد بعض مفاهيم هذه الألغاز في حياته.

هذا الشرط المتمثل في معرفة التفكير المنطقي، هذا الذي يسمح للإنسان بأن يصل بهذه الأحداث العديدة والمتنوعة التي استطاع ملاحظتها، وتحويلها إلى قاعدة عامة، بل إلى قانون قوامه أن البشر جميعا فانون، فإذا تحقق هذا الشرط، وهذا التفكير المنطقي لدى الإنسان، فإنه لا محالة عارف من خلال التجربة أنه هو أيضا عليه أن يلقى مصيره. وفي الحديث عن مشكلة الحياة و الموت في الشعر الجاهلي يبرز لنا ذلك التساؤل الذي يقول: إلى أي مدى يعد حديث الشاعر الجاهلي عن مشكلة الحياة و الموت داخلا في مفهوم تساؤلات الإنسان المعاصر، المبنية على قواعد وقوانين منطقية تكاد تحقق شيئا من الصحة؟ وهل هناك متعة جمالية في الشعر الجاهلي وهو يتحدث عن فكرة الحياة والموت؟ !!

تجليات الحياة والموت في الشعر الجاهلي

هل تم اللقاء على المستوى الدلالي والرمزي بين الشعر والتجليات الفنية الأخرى، ذات المضمون الإنساني والثقافي كالأسطورة ؟ إنه تساؤل مهم، ولكن ليس المقصود بذلك أن الشعراء الجاهليين كانوا ينقلون قصصا أسطورية

ويصبونها صبًا في قصائدهم، أو أن الشعر انعكاس تام أو جزئي للأساطير، بل إن الشعر عبارة عن تجليات تراثية تستلهم من النماذج الأصلية ذاتها، ولكن كلا منها يشكلها بصيغة متميزة ترسم الحدود بين النوع التعبيري والآخر.

وقد أوضح (ليفي شتراوس) ذلك في قوله:" إن الشعر هو نوع من أنواع التعبير اللغوي، ولا يمكن ترجمته سالما من التحريف والتشويه الكبيرين، بينما القيمة الأسطورية للأسطورة تبقى سليمة حتى في أسوء الترجمات. ومهما كان جهلنا عظيما بلغة الشعب الذي ظهرت لديه أو بثقافته، فإن أي قارئ في العالم يظل يحس الأسطورة من حيث هي أسطورة، لأن مادتها ليست في أسلوبها أو موسيقاها الأصلية، أو بناء جملها بل في القصة التي ترويها".(٣)

إذا فهو يفرق بين شعرية الشعر المتمثلة في بنيته اللغوية وإيقاعه الموسيقي، وبين أسطورية الأسطورة المتجسدة في السرد القصصي، فيفصل بينها من حيث كونها وجهين مختلفين من أوجه التعبير الإنساني الثقافي والفني.(٤)

ومن هنا يمكن القول: إن الشعر ليس هو الأسطورة، وليس معادلا لها، غير أنهما يلتقيان لقاءً عميقا وحميما، يسمح بالحديث عن الدلالات الأسطورية والعمق والبعد الأسطوري للشعر.

وقد استطاع العالم النفساني الألماني(كارل يونغ)أن يتجاوز الخلاف الأساسي بين الشعر والأسطورة، بالعودة إلى القاسم المشترك الذي يجمعهما، وهو"النموذج الأصيل" عنده.

وكان(يونغ) قد اكتشف وجود رموز تتكرر عبر حضارات متعددة وأزمنة مختلفة عرفها بكونها قوى نفسية موجودة في اللاوعي الإنساني العام، وأطلق عليها اسم" النماذج الأصلية".(٥)

كما عرّف الأسطورة بأنها: الصورة التي تعبر بها النماذج الأصلية عن نفسها[٦] فعادل بذلك بينها، ولكن إلى حين.

وقد طور هذا المنهج فيما بعد(نورث روب فراي) وثبت له دعائم المنهج الأسطوري للأدب، وشكل إطارا أساسيا لإدراك مدلول البعد الأسطوري للأدب، وتناول العلاقة بين الأسطورة والنموذج الأصلي.

كما عاد كذلك (فراي) إلى بعدي الزمان والمكان لتحديد طبيعة الإدراك الإنساني للفنون، فيقول: إن بعض الفنون تتحرك في الزمان مثل الموسيقى، والبعض الآخر يتمثل في المكان مثل التصوير، وفي الحالتين، فإن المبدأ المنظم هو التكرار الذي يدعى الإيقاع في الفنون الزمنية، ويسمى النسق في الفنون المكانية[٧].

غير أنه يمكن التحدث عن الإيقاع في التصوير والنسق الموسيقي، لأن الفنون جميعا، حسب رأي (فراي) يتم إدراكها زمنيا ومكانيا معا. أما الأدب فيبدو متوسطا بين الموسيقى والتصوير، كلماته تشكل إيقاعات تداني التتابع الموسيقي للأصوات من ناحية، وتشكل اتساقا تدنو من الهيروغليفية، أو الصور المرسومة من ناحية أخرى[٨].

فالصورة الأدبية ليست مجرد صورة كلامية تمثل نسخة منقولة عن شيء خارجي، إنما هي أية وحدة في البنية الكلامية التي يتم إدراكها كجزء من نسق متكامل، أو إيقاع.

ويربط (فراي) الإيقاع أو الحركة المتكررة بالطقوس، وهي التتابع الزمني لأفعال توجد فيها المعاني أو المدلولات الواعية بشكل مضمر وخفي[٩].

والأسطورة، بما أنها هي تعبير فني وثقافي وحضاري إنساني، لا يمكن أن تقف عند تعريف واحد، فقد غدت في الدراسات الحديثة إطارا واسعا يأخذ منها كل حقل من حقول المعرفة ما يفيده في مجاله.(١٠)

ومن هنا يستنتج أنه مما تقدم أن اللجوء إلى التفسير الأسطوري للصورة الشعرية في القصائد الجاهلية، لا يعني بالضرورة أن العرب فيما قبل الإسلام عرفوا الأسطورة، ويبدوا، أنهم لم يكن لديهم تراث أسطوري كالذي عند الشعوب الأخرى، وإن كانت قد وصلتنا شذرات من طقوس ومعتقدات ذات أسس أسطورية، ولكنها لا تشكل مجموعة أسطورية.

وليس بالضرورة من وجود تراث أسطوري لانطلاق الشعر إلى أبعاده الأسطورية، أو لاكتساب الصورة الشعرية للدلالات الأسطورية.

لأن الشعر في الأصل لا يحاكي الأسطورة، ولا يعكس القصص الأسطورية، وإنما يعود إلى الرموز الجماعية العميقة التي تمده بتعبيرات فنية ثقافية متعددة، وتلك الرموز أو النماذج الأصلية، وإن لم تكن قد عبرت عن نفسها في الأسطورة عند العرب، فقد وجدت في الشعر متنفسها.

وليس من السهل تحديد الأسباب التي منعت ظهور الأسطورة عند العرب بشكل واسع وهذا لم يمنع العرب من التأثر بالتراث الفني والثقافي والحضاري للشعوب المجاورة لهم.

وعليه فإننا يحسن بنا أن نواجه النص الشعري مواجهة مباشرة خاصة ونحن نرى أن الشعر العربي قد عبر عن الصراع الذي كان يعيشه الإنسان العربي خير تعبير على مستوى الفنون الشعرية التي لها علاقة بهذا الموضوع.

" فلم يكن النسيب والوقوف على الأطلال والرحلة إلا تعبير من خلال التجربة الفردية عن القضايا الوجدانية والروحية والحيوية للجماعة. ولم يكن ما درج الدارسون على تسميته (غرض القصيدة الأصلي) إلا تصوير لمشاركة الفرد في أمور الجماعة مشاركة مادية،أو نفسية، فالنسيب والوقوف على الأطلال، ووصف الرحلة، والظعائن، صور متكاملة لشعور عام بالفقد لم يكن خاصا بالشاعر وحده، بل كان شيئا من صميم حياة الجماعة نفسها، والبطولات والأيام والوقائع لم تكن مجرد مجد للجماعة وحدها، بل كانت فخرا ذاتيا لكل فرد من أفرادها، لذلك تحدث الشاعر عن أبطال قبيلته، كأنه يتحدث عن نفسه، ووصف انتصاراتها ومفاخرها سواء شارك فيها أم لم يشارك، كأنها من مقومات وجوده الذاتي، ولذلك كانت القصيدة الجاهلية التي تبدو متعددة الأغراض هي في حقيقتها كيان متكامل في جانبها النفسي والفني".[١١]

والشعر في أغلب أشكاله يرمز لذلك الصراع المدبر بين الإنسان والموت، وهو يحاول الانتصار عليه، فهو حين يتحدث في المقدمة الطللية كأنه يرمز إلى هذا الضياع وإلى ذلك الزمن الذي يأتي على كل شيء، فهو سبب فراق الأحبة، وهو أيضا سبب اللقاء، وكلّ ما ينضوي تحت المقدمات الطللية من صور، فإنها لا تقف عند المعنى المباشر أو المعنى الظاهري، وإنما تذهب إلى ما وراء ذلك الإيحاء وتلك الرموز:" فالشاعر حين يقف على الأطلال يلاحظ هذا الفناء الذي يتمثل في رحيل أصحابها عنها، ثم ما يتبع ذلك من خراب

وبلى، يذهب في الوقت ذاته تحقيقا لمبدأ(الانتصار) إلى إشاعة الحياة في هذه الأماكن، وتأكيد غلبة الحياة على الموت، ومن هنا يمكن القول: إن الشاعر

الجاهلي اتخذ من مطالع قصائده رمزا للصراع بينه وبين الموت، الصراع بين البقاء والفناء" .[١٢]

كما خلع الشاعر الجاهلي على كل مظهر من مظاهر الحياة، رؤية فلسفية، أو قيمة من القيم الإنسانية، فالمرأة والقتال والفخر والرثاء. قيّم لا يحاول أن يقف عند مظهرها الخارجي فحسب، كما لا يصفها لمجرد اللحظة التي هو فيها وانتهى، بل فنون القصيدة تصور الإنسان العربي بكل مقوماته وبكل قيمه، بما يحمله هذا الشعر من صور قادرة على الرمز للذي يشتمل على المعنى الذي ساد الشعر الجاهلي، والذي يكشف عن حقيقة الإنسان العربي البدوي من الحياة ورغبته في الانتصار عليها بكل ما أوتي من قوة.

وليس غريبا أن نجد هذه الفلسفة التي كونها العربي تجاه الموت والحياة؛أو الصراع المرير بين الموت وحبه للحياة، كما أنه لم يفرد لهذه الحقيقة التي آمن بها بابا خاصا في قصائده، وإنما انتشرت وتغلغلت في أجزاء القصيدة بدءا بالمقدمات الطللية، وانتهاء بكل فصل من فصولها التي تكمن وراءه تلك الحقيقة الرهيبة، حقيقة الموت والفناء التي تنتظر كل كائن حيّ.

فالموت هو النهاية المحتومة للجميع، وحتى في وصف الشعراء لمجالس لذاتهم وأيام لهوهم، واستمتاعهم بمباهج الحياة الدنيا، هذه المظاهر البراقة للحياة، والتي تشغل الإنسان وتلهيه حينا من الدهر، تلقانا تلك الفكرة الرهيبة الكامنة في أعماق الإنسان فتصرخ، وتقول: بأن الإنسان ملك للدهر يتصرف فيه كيفما شاء، وعندما يأتي الموت يتساوى لدى الإنسان كل شيء، فيصبح اليسر كالعسر، والغنى كالعدم والشباب كالشيخوخة...

ومع ذلك كان الشاعر العربي حريصا على أن ينهل من ملذات هذه الحياة الدّنيا بقدر ما يستطيع قبل أن يأتيه أجله، ويدركه الموت، وليس هذا فحسب بل هو أيضا قد تأصلت لديه قيم الفروسية والنبل والكرم والوفاء وإغاثة الملهوف، والبطولة في الميدان دفاعا على الشرف، والفضيلة، والحمى، وهو يود أن يفرغ من كل هذه المسؤوليات والواجبات نحو نفسه أولا، ثم نحو قومه ثانيا، وذلك قبل أن يدركه الموت، لأنه يدرك أنّ الموت سيأتيه على حين غرّة، ويخطف الإنسان قبل أن يدرك مسؤوليته نحو نفسه ونحو قومه.

فما موقف الشعر الجاهلي من فكرة الموت؟ وهل شغل الإنسان العربي في العصر الجاهلي بأحداث الحروب والصراعات القبلية واندماجه في مفاهيم القبيلة وتقاليدها عن تأمل أعماقه الباطنة وتأمل مصيره الفردي في هذا الموجود؟

إن الشعر الجاهلي يؤكد أن الشعراء قد تعرضوا لمشكلة الموت، كما تعرض لها الفلاسفة والفقهاء، ووقفوا أمامها حائرين، إذ لم يكن لدى الكثير منهم نظرية فلسفية أو دينية تفسر لهم هذه المشكلة بالكيفية التي فسر به الإسلام مشكلة الموت لاحقا، إذ اعتبر الحياة الدنيا إعدادا ومعبرا للحياة الآخرة، وأن الموت ليس هو نهاية كل شيء، بل هو بداية ويقظة وانتقال إلى دار الآخرة، يلقى فيها كل إنسان جزاء عمله في الحياة الدنيا.

وإذا استعرضنا نظرات الشعراء الجاهليين في قضية الموت سنجد بعضها يرى الموت يخبط خبط عشواء، فتصيب من تصيب ولكن من تخطئ لا يسلم من الهرم، كما يقول:زهير [١٣]

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهرم

والمرقش الأكبر يرى أنه لا منجاة لحي من الموت، مستدلا على ذلك بموت الوعل الذي يحاول الهروب ولاعتصام، بأعالي الجبال، إلاّ أنّ غوائل الدهر تقف له بالمرصاد، ومن هنا يصل به لليأس من الحياة إلى أقصى نهاياته، وهو يعلم أن الموت وراءه : (١٤)

لو كان حي ناجيا لنجـــا	من يومه المزلم الأعصم
في باذخات من عمايــــة أو	يرفعه دون السماء ضيم
من دونه بيض الأنوق وفو	قه طويل المنكبين أشم
يرقاه حيث شاء منه وإ	ما تنسه منيــــة يهرم
فغاله ريب الحــوادث ح	تّى زل عن أرياده فحطم
ليس على طول الحياة ندم	ومن وراء المرء ما يعلم
يهلك والد ويخــــلف مو	لــود، وكل ذي أب ييتم

وهذا الأسود بن يعفر النهشلي، يقف موقف المفكر المتأمل، وموقف من يرى الموت ظاهرة عادلة وهاهو ذا يحضره الهم لدى وساده، وليس ذلك من سقم،بل هو الموت الذي يعلم أنه لن يسلم منه أحد، وأن سبيله هو كذلك سيكون سبيل ذي الأعواد، فهو متيقن من أن المنية والحتوف كلاهما يرقبانه، ولن يرضيا بشيء دون سواه، يقول: (١٥)

إن المنية والحتوف كلاهما	يوفي المغارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاء رهينة	من دون نفسي، طارفي وتلادي
ماذا أؤمل بعد آل محرق	تركــوا منــــازلهم وبـــعد أياد
أهل الخورنق والسد ير وبارق	والقصر ذي الشرفات من سنداد
جرت الرياح على مكان ديارهم	فكأنما كانــوا على ميــعاد

ولقد غنوا فيــها بأنعــم عيشة في ظــل مــلك ثابت الأوتــاد
أين الذين بــنوا فطال بنــاؤهم وتمــتعوا بالأهـــل والأولاد
فإذا النــعم وكل ما يلهى به يومـــا يصــير إلى بلى ونــفاد

والمنية عند الشاعر كانت عادة لأنها تلاحق الإنسان في كل مكان، وتخبط على غير هدى،و حتى إن أخطأت الإنسان اليوم، فلن يفلت منها غدا، فالعيش كنز ناقص، وسينفذ حتما، وما عمرنا إلا حبل ممدود وطرفاه في يد المنون فالإنسان دائم الخوف من يومه وغده، وهو يعلم أن المنية لا تراعي كريما ولا ذا جلالة، فهي تعبث بكل البشر، ولا يدري من يقدم عليه الموت، هذه هي نظرة طرفه بن العبد للموت والفناء، نظرة فيها بعض الأصداء من الإحساس الوجودي بعبث الموت والحياة لأن الإنسان عندهم موجود عرضي لا مبرر لوجوده، وهو عندهم زائد عن الحاجة، ولذلك فإن العبث هو الكلمة النهائية في رواية الإنسان، السببية والمنطقية بين ظواهر الوجود مفقودة، ومن ثم فهم يعانون من إحساسهم بالضياع والفنى في الكون، وليس على مستوى القبيلة أو المجتمع فحسب، وربما ترددت أصداء قريبة من هذه الأصداء الوجودي في شعر طرفة، وهو يعلن غربته وضياعه في مجتمعه وأفراده إفراد البعير الأجرب اتّقاء للعدوى، يقول طرفة(١٦)

وما زال تشرابي الخمور ولذتــي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتنــي العشيرة كلــها وأفردت إفراد البعير المــعبــد
رأيت بني غبراء لا ينكرونــنــي ولا أهل هذاك الطراف الممــدد

إن طرفة بن العبد هنا كما يقول الدكتور مصطفى ناصف:" يقف موقف التحدي من الشعور الديني السائد بين الناس ولكن هذا التحدي يحمل طابع المأساة، طابع العجز والقدرة، طابع الإنسان المحدود، والعقل غير المحدود".[١٧]

كما يتّضح من أبياته السابقة أن موقفه من الوجود والمصير، والقيم والمبادئ، والحياة والموت، متأثر بقلق عنيف أقرب منه إلى القلق الوجودي الذي يحاصره الشك والحيرة، وفقدان العلاقات السببية بين ظواهر الحياة ومن ثم فهو لا يؤمن إلا بتحقيق وجوده وإمكاناته في اللحظة الحاضرة، وهو القائل: [١٨]

كريم يروي نفسه في حياتـــــه		ستعلم إن متنا غدا أيّـنا الصدي

ومصير الإنسان عند طرفه كيفما كان الإنسان، كريما أم بخيلا، فارسا جوادا، فهو إذا ضم إلى قبره وأسكنه الموت فيه، فلا يمكن أن يفرق بين هذا وذاك، يقول:[١٩]

أرى قبر نحـــام بخيل بمـــالـــه		كقبر غوي في البطالة مفســد

ترى جثوتين من تراب عليهما		صفائح صم من صفيح منضد

هذه صرخات إنسان حائر، أدمن التفكير في الموت، ومزقته الحيرة، يبحث في أسرار الوجود والعدم، والبداية والنهاية، وحاول أن يروي ظمأه من متاهات الوجود، ولغز العدم، إلا أنه لم يظفر ولو بقطرات قليلة من ضوء اليقين، مكان تخبطه في ممارسات الحياة اليومية الثائرة على قيم المجتمع، وانهماكه في مغامرات اللذة المتمردة على التقاليد المألوفة، وكأنه يتحدى لغز الموت الساخر، وأسرار الوجود، وغموض المصير الرهيب، باستنفاذ كل طاقة الحياة، حتى إن لم يجد أمامه شيئا:[٢٠]

فإن كنت لا تستطيع دفع منيتي		فدعني أبادرها بما ملكت يدي

هذا هو تفكير طرفة بن العبد وقلقه الوجودي، هذا الشاعر الذي يريد أن يكشف عن فكرة المصير التي تطرق وجدان الإنسان في بداية السلم الحضاري، وهذه هي الشخصية القوية التي تحاول أن تحس وجودها على نحو قوي، ومن ثم التفكير في الموت فلا مصير لا يمثل سوى إشكالا لا بالنسبة لضعف الشخصية، أو لا يصل إلى جعل هذه الأفكار قضية بالنسبة له. (٢١)

أما الشاعر فله فكره الخاص به، فهو يترك المظاهر البيئية مؤقتا لكي يعبر عن فكره المطلق، مكتفيا من البيئة بالأثر فقط، ويصرح بما يقض مضجعه في الشعر تصريحا عنيفا دون مواربه، "والدهر لا يبقى على حدثانه"، فيتخذ من واقعه الزمني وسيلة لتأمل فكري يبدي فيه فلسفته في الحياة والموت، تلك الفلسفة التي نجمت عن وضع بيئي سابق برمته وزخم ثقافي ليس له حدود تاريخية أو مكانية.

إن الموت والدهر والقبر والقدر والزمن والطبع يتردد في ديوان العرب،وهذا يدل على أن هؤلاء الشعراء نظروا إلى الموت نظرة فيها الكثير من الحتمية والاعتراف بنوازل الأقدار، ومدى عجز الإنسان عن إيقاف أجل أو منع حتف أو هروب من مصير محدق.

كما أنه لا شك أن تفكير الشاعر بخصوص الموت والحياة والبعث ونحوها، هي نتيجة تأمله في مظاهر الطبيعة من حوله، وكذلك الكون بما رحب، ولذا نشأ اعتقاده في الموت اعتقادا شاملا ضمن صروف القدم بشكل عام، أو دهر يحرك الأحياء ويبقي الجماد، وفي ذلك يقول لبيد بن ربيعة العامري في صحبة فتيان: (٢٢)

وَفِتْيَانُ صِدْقٍ قَدْ غَـــدَوْتُ عَلَيْهِمُ بِلاَ دَخْــنٍ وَلاَ رَجِيــعِ مجنّب

إذا أرسلت كــف الوليد كعامة يمــج سلافــا من رحيق معطــب

فمهمــا نغض منه فإن ضمــنــه على طيــب الأردان غير مسيــب

جميل الأسى فيمـــا أتى الدهر دونــه كريــم النـَّـثا حلو الشمائل معجب

تــراه رخــي البال إن تلــــق كريما، وما يذهب به الدهر يذهــب

فالبيت الأخير نتاج فكري لما سبقه من الأبيات، وهو حصيلة كل الصفات التي عند المرثي، إلا أن لبيدا لم يستعمل لفظ الموت بدل الدهر، لأنه على وعي بأن المحرك الحقيقي لهذا كله هو الدهر، فهو ليس بمعتب من يعتب، والدهر عنده أيضا ليس مجرد زمن، بل هو قوة فاعلة مسيطرة تنسب لها الأفعال والحوادث، فهو عندما يقول في رثاء أخيه أربد، أن لا جزع، ولا فرح بل هو استسلام وقدرية واضحة وصريحة، ومثل هذا الشعور لا يأتي إلا عن وعي واعتقاد بالسيطرة التامة والكلية من هذا الدهر على الإنسان وغير الإنسان، ونلاحظ للودائع والأخذ والرد، هناك إشارات إلى الموت أي أن حدوث الولادة، ثم الحياة، ثم الموت هي عملية من فعل الدهر:[٢٣]

فلا جزع إن فرق الدهر بيننا وكل فتى يوما به الدهر فاجــع

فلا أنا يأتيني طريف بفرحة ولا أنا مما أحدث الدهر جازع

وما الناس إلا كالديار وأهلها بها يوم حلوها وغدوا بلاقــــع

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رمادا بعد إذ هو ساطــع

وما البر إلا مضمرات من التقــى وما المــال إلا معمرات ودائــع

وما المال والأهلــون إلا ودائــع ولا بد يومـــا أن ترد الودائــع

فللمصير له وقت محدود لا يرد ولا يعرف متى؟ بل ليس المصير وحده هو المجهول فحسب وإنّما تصاريف القدر كلها مجهولة كما يقول أحيحة بن الجلاح [٢٤]

وما يدري الفقير متى غناه وما يدري الغني متى يعيل

وما تدري وإن ألقحت شولاً أتلقح بعد ذلك أم تحيل

وما تدري إذا نمرتَ سبقا لغيرك أم يكون لك الفصيل

وما تدري وإن أجمعت أمرا بأي الأرض يدركك المقيل

وفي الحقيقة ليس الموت هو الذي يشغل بال الشاعر، بل هناك الكثير من الأمور، ومنه الشيء يصيب الناس بالعماية، والموت هو جزء بل آلة من آلاته، يقول أعشى باهلة في رثاء عزيز:(٢٥)

فَبِتُّ مُكْتَئِبًا حَيْرَانَ أَنْدُبُهُ وَلَسْتُ أَنْفَعُ مَا يَأْتِي بِهِ الْقَدَرُ

فالقدر هو الفترة العمرية المحددة، تنتهي بميقات معلوم، والقدر كذلك ضمن تتابع الدهر، وضمن وسائله المسيطرة يخبئها للإنسان من أحلام الدنيا وآمالها، وهو يسعى كل يوم بل العمر كله وكأنه يجري وراء السراب، لأنه دائما يطلب هل من مزيد؟ إلا أن حبل المنية يقصر عمر الإنسان ولا يكمل مشواره الكبير: يقول كعب بن زهير:(٢٦)

لو كنت أعجب من شيء لأعجبني سعي الفتى وهو مخبوء له القدر

يسعى الفتى لأمور ليس يدركها والنفس واحدة والهم منتشر

والمرء ما عاش ممدود له أمل لا تنتهي العين حتى ينتهي الأثر

فالعمر فترة محدودة بأجل، وأن هذا مكتوب عليه لا يراه ولا يستطيع معرفته، والمخبوء له هذه المرة ليس الدهر، بل القدر. فالقدر هنا فترة عمرية يضعها الدهر للإنسان.

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد وسع من آفاق فكره في نظرته إلى الموت ووجد أنها ترجع إلى قوة قهرية أكبر وأشمل ، وهذه القوة هي التي تصرف

الأحياء وتسيطر عليهم، ولا تتصرف فقط في المصير والموت، فالدهر أعم من الموت وأشمل منه، وعين الشاعر البصير لم تقف عند فكرة الموت في لحظة زمنية، فلا دهر يشمل الحياة والموت واستمرارهما، ومن ثم فلا مناص من عجز الإنسان وجهله وضآلة حجمه أمام هذه القوى المسيطرة في تتابع الليل والنهار اليومي الذي يبدو الوجه الظاهر لهذا الزمن الخالد، وأن ليلة ونهارها ما هما إلا جزء يسير يعبران عن مدى الاتساع الزمني للدهر، مما حدا بالشاعر إلى اعتبار هذا الدهر لغزا لا يستطيع تفسيره، أو اسكناه أسراره، ثم أن القدر في نظر الشاعر الجاهلي فيه تحديد زمني على نحو معين في حين أن الدهر لا حدود لزمنيته، فالدهر هو تتابع مستمر للأقدار. و إذا صغرنا المنظار وحددناه في فكرة الموت، ذلك السر الشبح الجاثم على صدور الأحياء دوما لتحديد كنهه، وتعريف سره، فكيف يتم كشف هذا السر اللغز؟ وما هو الخطر الذي يحدق بنا مدى الدهر؟ وما هو هذا الخطر الذي نتحدث عنه؟ إنه تجربة ما تنفجر بغتة من جهة غير معينة في الحقيقة الإنسانية، وتقتلعها من تربة وجودها اليومي الذي فيه تحتمي لتقذفها خارج هذا الوجود، حيث تتأرجح جميع الموجودات من أساسها، وتتراجع لتعود، ولكن هذه المرة خالية من كل معنى.

فما هو الموت إذا ؟ ليس الموت حدثا خارجيا، ليس الموت بذرة تنمو وتنضج في إطار الحقيقة الإنسانية، ليس الموت توقف حركة الجسد العضوية، الموت آخر طريق الحقيقة الإنسانية على هذه الأرض، إنه أعمق جذر في وجود هذه الحقيقة.(٢٧)

فكيف تكشف الحقيقة الإنسانية بأنها موجد باتجاه وضعه للنهائي؟ لا بتجربة موتها بالذات لكون هذا مستحيلا، ولا بمشاهدة من يموت، ولا بالتحليل العقلي،

بل بلا خطر، في لحظة الخطر تكتشف الحقيقة الإنسانية بأنها حرية باتجاه موتها الذي لا يمكن اجتنابه.(٢٨)

فكيف تنفعل الحقيقة الإنسانية عند مواجهتها حقيقة موتها بالذات؟ إنها طريقة تنفعل بها الحقيقة الإنسانية عند المواجهة، هي الرفض، ويأتي هذا الرفض من جانب معظم الحقائق التي يشيدها الإنسان على أن هذا لا يعني أن كل كم يغوص في النشاطات العادية اليومية، يكون قد مر بلحظة المواجهة، وبصورة واعية، ذلك لأن هذه المواجهة لا تصيب بصورة مباشرة سوى القلة الخلاقة، فما هي إذا وسائل المقاومة عند هذه القلة الخلاقة المبدعة الشاعرة التي تواجه في كل لحظة رعب الموت؟

الطريقة الأساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الأمل، والطريقة الأساسية الثانية لمقاومة الموت عندهم هي الحب، والطريقة الثالثة وهي أكثر أساسية من السابقتين في هذه العملية، عملية المقاومة هي الكلمة الشعرية، لماذا يا ترى ؟ لأن هذه الكلمة منبعها الأساسي، ولأنها هي وحدها التي يمر من على طريقها كل من الحب والأمل، ولكن ليس هذا سؤالنا، السؤال هو: لماذا تعتبر الكلمة الشعرية طريقة ممتازة في مقاومة الموت؟ و بصيغة أخرى، ما هي التجربة التي تقدر أكثر من سواها على تخطي اللحظة، تخطي ما كان لن يكون ثانية على نفس الصورة؟ إنها التجربة الشعرية، لماذا ؟ يقول النمر بن تولب:(٢٩)

وإن أنت لا قيت في نجدة   فلا تتهيبك أن تقدمــا

فإن المنية من يخشاهــا   فسوف تصادفه أينــما

وإن تتخطــاك أسبابــها   فإن قصاراك أن تهرما

وما يلاحظ في تعبيره(فسوف تصادفك أينما) هو شعور بحتمية الموت، وأنه لا فرار منه، وقوله(تتخطاك أسبابها) يعني شيئين اثنين أولهما أن الإنسان سوف يهرم إلى أن يحين أجله ولن يخلد، وثانيهما، أن هذا الهرم مكروه بحسب ما نحس من تعبير الشاعر عنه، لأن لا فائدة منه، فهو عجز وخوف وضيق، والموت سوف يأتي لا محالة.

كما نرى كذلك أن صروف الدهر وويلاته، وما يعانيه الإنسان لا يهم الشاعر الجاهلي، لأن مصيره إلى الموت قال لبيد:(٣٠)

فهو ما ألقى وإن كنت مشبتا يقيني بأن لا حي ينجو من العطب

فالموت أصبح عكس ظاهره، فهو نوع من العزاء بدلا من أن يكون مصدرا للانزعاج أو الخوف، وانطلاقا من هذه الحالة وهذا الوضع، فإن الشاعر لن يفرح أو يسر إذا مدحه إنسان، لأن هذا المديح أيضا لن يمنع الموت عليه، ولن يقف في وجه المصير المقدر له، يقول زهير بن أبي سلمى في ذلك:(٣١)

فلو كان حمد يخلد الناس لم يمت ولكن حمد الناس ليس بمخلد

ونرى أن المنايا ترصد الناس في ميقاتها، وأن لها وقتا معلوما، ووقتها موعد محدد لا يتغير، ولا يتبدل، ومع هذا التحديد، فإن الإنسان يجهله تماما، يقول طرفه:(٣٢)

أرى الموت لا يرعى على ذي جلالة وإن كان في الدنيا عزيزا بمقعد

لعمرك ما أدري وإني لواجل أفي اليوم إقدام المنية أم غد

فإن تك خلفي لا يفتها سواديا وَإِنْ تَكُ قُدَّامي أجِدْها بمرْصد

فالموت لا يرحم أحدا، ولا يقدر منزلة، وهو بالمرصاد لكل كائن حي، يتعقبه، ولا يمكن دفعه، أو اتقاؤه، كما يقول قيس بن الخطيم:(٣٣)

فقل للمتقي عرض المنايا توق وليس ينفعك اتقاء

ويضيف عبيد بن الأبرص صورة تكرارية للموت بإضافته إلى حتميته وسيطرته، فهو
لا يكتفي عنده بما أزدرد من بني البشر، فيقول:(٣٤)

يا عمرو ما راح من قوم ولا ابتكروا إلا وللموت في آثارهم حادي

إن أمامكـم يومـا أنت مدركــه لا حاضر مفلت منه ولا بادي

وهكذا أصبح التفكير فيه، نتيجة لما يراه الإنسان مفسدة للحياة، يقول كعب الغنوي:(٣٥)

غنينا بخير حقبة ثم جلّحـت علينا التي كل الأنام تصيب

فأبقت قليلا ذاهبا وتجهـزت لآخر والراجي الحياة كذوب

واعلم أن الباقي الحي منهـم إلى أجل أقصى مداه قريب

لقد أفسد الموت الحياة وقد أتى على يومه علق عليّ حبيب

لقد أفسد الموت علينا الحياة، وسلط مخالبه عليها وعلى كل من كانت تدب في أوصاله الحياة، أما من تبقى فأجله قريب، إن عبث الموت بالإنسان البعيد، وبالحبيب القريب، إنه هذا الإنسان الذي يموت، فماذا نعرف عن هذا الذي يموت؟ العصفورالذي يموت، والشجرة التي تيبس، والزهرة التي تذبل، إزاء هذه الكائنات.

إن زوال هذه الكائنات تخلط عالم الباقي الحي، ولكن إلى درجة ضعيفة لأنه يمكن تعويضها، غير أن مبدأ التعويض لا ينطبق على الآخر الذي يموت، فبإمكان الإنسان أن يجد حلولا مكان الآخر الغائب للقيام بوظيفته بل حتى بوضع آلة تقوم مقام الغائب. غير أن مكان هذا الغائب يظل غائبا، وما من شيء في

الأرض قادر على تعويضه، ومن هنا يظل حزن الأهل على ولد يموت من أولادهم لأنه لا أحد يمكن أن يأخذ مكان الآخر.

وهذا الآخر الذي يموت من الناس يخلط بموته عالم الباقي، ولهذه الفوضى التي يحدثها الموت في الجماعة الإنسانية، ينكشف الغائب ويعلن حضوره، ومن الغريب أن يظل الحاضر غائبا بحضوره وأن يصير حاضرا بغيابه.

هكذا يبرز الإنسان المرثي في الشعر الجاهلي، ويقف الشاعر موقفا خاصا من الدهر والموت والقدر، ذلك الموقف والتصور اللذان أملتهما حوله الطبيعة، واللذان أصبحا تقريبا عنوان أعماله وأقواله، والمنطق الذي سيكون بداية من تصورات حول فكرة الموت، لأن الموت في النهاية يقوم بعمله، ويسلب الحياة من الإنسان ويؤكد هذا الابتلاع وذالك الازدراد واحدا تلو الآخر، ونسمع ذلك من زهير، في قوله:(٣٦)

حياض المنايا ليس عنها مزحزح فمنتظر ظمئا كآخر وارد

بالإضافة إلى ظهور حتمية الموت في الشطر الأول، فهو يعني أن الموت حياة، والحياة موت، ولا فرق بين الحي والميت عند الموت، فالمنتظر سبيله إلى الموت منذ أن يبدأ الانتظار، والوارد يلحقه الموت لحينه. و بذلك تكون الدورة الطبيعة قد استكملت بناءها لهذا الإنسان بوضع اللبنات المكونة لمسيرة حياته.

وهكذا، إذا كان الموت يمثل سرّا من أسرار الوجود الذي لا ينفصل زمنيا عن ذهن الإنسان، لأن الحياة التي يرنو إليها الإنسان الذي لا يرى لزمانه أن يتوقف عند منعرج نهائي، هي التي يعمل عقله في البحث فيها عله يجد ملجأ دافئا يطمئن إليه.

وبناء على ما تقدم ارتأيت أن أقدم عرضا متواضعا بهذا الخصوص، فكانت البداية.

أولا : ظهور الأساطير القديمة في مظاهرها المتباينة عند الشعوب إلا دليل على بحثه عن مكان تحت الشمس يطمئن إليه، ويستكين عنده خوفا من الموت. ثم أخذت فكرة الأسطورة تترجم وتوظف في الفنون إلى أن صار الإنسان يصنع له آلهة يتعبدها كل منها على ما تقتضيه الساعة، وما يحتاج إليه الإنسان من قوة تحميه من الموت، أو تدفع به إلى الأمام نحو الحياة الأسمى.

ثانيا: لقد أفسد الموت علينا الحياة، وسلط مخالبه عليها وعلى كل من كانت تدب في أوصاله الحياة. أما من تبقى فأجله قريب، إن عبث الموت بالإنسان البعيد، وبالحبيب القريب، إنه هذا الإنسان الذي يموت. فماذا نعرف عن هذا الذي يموت؟العصفور الصغير الذي يموت، والشجرة المورقة التي تذبل وتموت والزهرة الطيبة الرائحة...؟ إن زوال هذه الكائنات تخلخل عالم الباقي الحي، ولكن إلى درجة ضعيفة لأنه لا يمكن تعويضها، غير أن مبدأ التعويض لا ينطبق على الآخر الذي يموت، فبإمكان الإنسان أن يجد حلولا مكان الآخر الغائب للقيام بوظيفته، غير أن الغائب يبقى في محل الغائب، ولا شيء يعوضه.

قائمة المصادر والمراجع

١- د. زكرياء إبراهيم: مشكلة الفلسفة. مكتبة مصر الجفالة، القاهرة. ص ١٨.

٢- د ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية و الصورة الشعرية لدى امرئ القيس: دار الآداب بيروت. س ١٩٩٢. ص ١٧٦.

٣- الرجع نفسه: ص ١٧٦.

٤- للرجع نفسه: ص ١٧٦.

٥- الرجع نفسه: ص ١٧٦.

٦- للرجع نفسه: ص ١٧٧.

٧- الرجع نفسه: ص ١٧٧.

٨- الرجع نفسه: ص ١٧٧.

٩- للرجع نفسه: ص ١٧٧.

١٠- الرجع نفسه: ص ١٧٧.

١١- إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر. مكتبة الشباب القاهرة. ص ١٩١و ١٩٢.

١٢- محمد محمد الكومي: الصراع بين الإنسان و الطبيعة في الشعر الجاهلي: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٤٦٩.

١٣- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب. دار المعارف مصر، س١٩٨٠، ص ١١١.

١٤- المفضل الضبي: ت احمد محمد شاكر، عبد السلام هارون. دار المعارف مصر،المفضلية ٥٥، ص ٢١٧،٢١٦.
١٥- أبو بكر الأنباري: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات: ت عبد السلام هارون: دار المعارف، مصر. س ١٩٦٣، ص١٩١
١٦-أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان. س ١٩٨٠، ص ١٥٥.
١٧- د مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم.دار الاندلس،١٩٨١، ص١٧٠
١٨- أبو زيد القرشي: جمهرة أشعار العرب. ص١٥٦.
١٩- المصدر نفسه:ص ١٥٦.
٢٠- المصدر نفسه: ص١٥٥.
٢١- د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم. ص١٧١.
٢٢- لبيد بن ربيعة: الديوان. دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص ٢٧.
٢٣- المصدر نفسه: ص ٨٠، ٨١.
٢٤- أبو زيد القرشي: الجمهرة، ص٢٣١،٢٣٢.
٢٥- المصدر السابق: ص ٢٥٤.
٢٦- كعب بن زهير: الديوان. الدار القومية للطباعة، القاهرة،١٩٦٤، ص ٢٢٩.
٢٧- فؤاد رفقة: الشعر والموت. دار النهار للنشر بيروت، لبنان،١٩٧٣،ص٢٤.
٢٨- المرجع نفسه،ص ٢٥.
٢٩- النمر بن تولب: الديوان، ت نوري حمودي القيسي. مطبعة المعارف بغداد. ص ١٠١
٣٠- لبيد: الديوان، ص ١٦.

٣١-ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ت مفيد قميحة. دار الكتب، بيروت، ١٩٨١، ص ٥١.

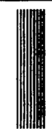
٣٢- القرشي: الجمهرة. ص١٦٠.

٣٣- قيس بن الخطيم: الديوان، ت ناصر الدين الأسد. مطبعة العروبة،١٩٦٢، ص ١٠٠.

٣٤- عبيد بن الأبرص: الديوان، ت حسين نصار. مطبعة البابي الحلبي، ١٩٥٧، ص ٦٣.

٣٥- القرشي: الجمهرة، ص٢٥١.

٣٦- زهير بن أبي سلمى: الديوان: الدار القومية للطباعة، القاهرة ، س ١٩٦٤،ص٣٢٧.



جماليات التناص

جمال مباركي(*)

مقدمة:

إن الشاعر عندما يلجأ إلى استحضار النصوص الأخرى السابقة عليه والمتزامنة معه فى نتاجه الشعرى، إنما يفعل ذلك ليكشف للقارئ عن أرضية ثقافية تدعوه لسعة الإطلاع، ولكي يحرك نصه من حيز الأحادى المغلق إلى حيز المتعدد المنفتح، ومن ثم فالتناص ليس مجرد لعبة لغوية مجانية، وإنما له جماليات عدة ينهض بها فى مجال النصوص الأدبية.

عرض: جماليات التناص:

أ- إثارة الذاكرة الشعرية: تعتبر عملية التناص من الوسائل الفنية التى يوظفها الشاعر ليبعث تراثه الحضارى من جديد، فالنصوص المغمورة أو الميتة أو المهملة دلاليا وأيديولوجيا تحيا من جديد في النصوص التي تعيد كتابتها، فتؤدي في وظائفها التي كتبت من أجلها، وهذه الفكرة " تنبهنا إلى ضرورة إعادة النظر في نظام قراءتنا للنص سواء أكان قديما أم حديثا، أم معاصرا، غير أن المعاصر يحفل بقراءة للنصوص الأخرى، هى بالتأكيد أكثر تعقيدا مما كان معروفا في النص القديم" (١)

والشاعر عندما يوظف هذه النصوص في نتاجه، إنما يوظف تلك النصوص التي استولت على ذاكرته لاستجابات فنية، أو كانت تجاربها من جنس تجربته الشعرية أو مناقصة لها، أو من تلك النصوص التي فرضت نفسها كروائع.

(*) أستاذ مكلف بالدروس - جامعة محمد خيضر - بسكرة- الجزائر

وقد حاول (ريتشاردز)- متأثرا بسيكولوجية الجشطلت- تفسير قابلية بعض التجارب للبعث دون سواها، فعزا ذلك إلى مقدار اهتمامنا بها، أو استجابتنا لها، لأن الشاعر كالصياد الذي لا يتدخل إلا إذا نبهته رعشة حباله [٢]، ومعنى ذلك أن الشاعر لا يعيد كل (من وما) رأى، وما سمع وقرأ وحفظ بل يحتفظ فقط بتلك التجارب ذات القيمة الرمزية، فالذاكرة كما يقول (إليوت) " تلح على بعض التجارب دون بعضها الأخر لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالات التي يحاول فضها بأن يقدمها للوعي" [٣].

تلك الذاكرة المتحررة التي تمارس عملها بطريقة خاصة، يستطيع الشاعر من خلالها أن يجدد العهد بتجارب ماضيه وبتأثيرات حسية معينة، يعيدها فتبدو كما لو كانت تحدث لأول مرة عن طريق خياله المبدع، وليس الخيال كما يرى مصطفى ناصف إلا عملا من أعمال الذاكرة المتحررة، إذ لا شئ مما نتصوره لم نكن نعرفه بوجه ماءوكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة [٤].

والتقاليد الأدبية المتوارثة هى المكون الأكبر لذاكرة المشاعر هذه التقاليد التي تقع فيها حوافر على حوافر من فوق حوافر، تكدس بعضها على بعض، ولحمها الزمن بلحمة لن يكون لك فكها مهما أوتيت من عزائم، وهي عزائم ستراها تتكس على بعضها كما تتكسر النصال على النصال.. لن تكون كلها سوى حوافر تقع على حوافر غرست-من قبل- في جبين الزمن سابقة حتى وجودك بل مكونة لوجودك [٥]

ووقوع الحوافر على الحوافر هو الذي يولد "التناص" الذي يعد عملا لذاكرة المبدع والمتلقي على السواء، ووسيلة من وسائل التواصل بينهما، وقسطا مشتركا من التقاليد الأدبية والمعاني، وهو بمثابة الميثاق أو (السياق) الذي تحدث عنه (جاكبسون) والذي لا تتحد هوية النص إلا بوجوده، لأنه يمثل "الطاقة المرجعية

التي يجري القول من فوقها، وخلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها، فالسياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته بوقود حياته وبقائه" [٦]، وهو الذاكرة المعرفية للشاعر لحظة النظم، وللقارئ لحظة التلقي، غير أن السياق كتقليد أدبي لا يكون مجرد محاكاة لما سبق من النصوص مماثلة تجعل النص نصا فاشلا عقيما، وإنما لكل سياق شفرته الخاصة التي تنتشله من التقليد المفضوح، فالشفرة هي الأسلوب الخاص بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، وهي قابلة للتجديد والتغيير والتحول، حتى وإن ضلت داخل سياقها، وكل مبدع قدر على ابتكار شفرته التي تحمل خصائصه جنبا إلى جنب مع خصائص شفرة السياق الخاصة بجنسه الأدبي الذي أبدع فيه، وهذا (باشلار) يشير إلى أن لكل أديب تعاملا خاصا بالمواد الأم (substances meres) حيث يتعامل معها تعاملا حميما تبعا لحالته النفسية، وما يريد أن يوحي إليه وذلك في التشكيلات المختلفة، ويعطينا مثالا لذلك (القبرة)، ذلك العصفور الذي تغنى به العديد من الشعراء، والمتداول في أشعارهم بكثرة، إلا أن معناها يختلف من شاعر لآخر، فهي عند (ميشيلية) (Michelet) عصفور يحمل إلى السماء فرح الأرض، وهي عند (أدولف ريسيه) لون اللانهاية، وفي أشعار (شيلي) (Chelley) فرحة بلا جسم ثم يشير في الأخير، إنه رغم هذا التداخل النصي إلا أن القبرة تصبح عصفورا لم يره أحد ، وتصبح رمز لتجربة شخصية[٧].

ومعنى هذا أن كل نص أدبي هو حالة توالد عما سبق من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فالقصيدة الغزلية- على حد تعبير عبد الله الغذامي- "انبثاق تولد عن كل ما سلف من شعر غزلي، وليس ذلك السالف سوى (سياق) أدبي لهذه القصيدة التي تغذيها فصارت مصدرا لوجودها النصوصي، وهذا يعني تشابك الشفرة

والسياق تشابكا عضويا يحقق وجودها، فالمتنبئ مخبوء في شوقه، وأبــو تمــام فــي السياب، وعمر بن ربيعة في نزار قباني" [٨] إلا أننا لا نرتاح إلى هذا الــرأى الــذي يقيم حدود بين الأجناس الأدبية، ويجعل كل نص يستمد سياقه من جنس يماثلــه، لأن نظرية التناص تهدم هذه الحدود لتترك الأجناس الأدبية تتبادل العلامات فيمــا بينهــا، ومن ثم قد يحيل الشاعر في نصوصه إلى أجناس مخالفة للجنس الــي يكتــب فيــه، فالقصيدة قد تتداخل مع الخطبة والمقامة والقصة والرواية... والعكس صحيح، مــن أجل إبقاء ذلك المأثور حيا، أو إعادة الحياة له في صورة معاصرة، وحفاظــا علــى الثقافة والتذكير بها، لأن ذاكرة الشاعر "تتضــمن الأفكــار والأخيلــة التــي تركهــا المؤلفون في كتبهم، في الذاكرة آثار كتب وألوحة فنيــة ونمــاذج موســيقية. وهــذه التجارب تتيح للشاعر الإطلاع على عــوالم الــروح الخفيــة، مــا حوتــه الكتــب والموسيقى والرسوم قد يكون أكثر نفاذا، ذلك أنه يتبصر من خلالهــا فيمــا اختــاره الفنيون ونظموه تنظيما دالا فاستحال استحالة خيالية إلى وسائط ملائمــة كاللغــة [٩]، ومن ثم لابد للمتلقي أن يكون متمثلا بهذا السياق الخضم، لأن الشاعر وهــو يتفاعــل مع تلك الفنون والعلوم ويتنفس في أجوائها، إنما يؤمن بأفكار يريــد ترســيخها فــي أذهان متلقية، ويوقظ فيهم مشاعر قد تكون دفينة منذ سنوات مضت، وهذا لا يتحقــق له إلا إذا أثار ذاكرة القارئ وجعلها تساهم في إنتاج النص، غيــر أن هــذه الــذاكرة ليست بالذاكرة السلبية التي تعيد النصوص إلى مصــاردها، ولكنهــا تلــك الــذاكرة المبدعة المطلعة على قوانين الكتابة ومستويات التعامــل مــع النصــوص الغائبــة، وكيفية اللعب الفني مع النصوص الأخرى، ومن ثم نستطيع إدراك مقصدية الشــعر، وذلك باستحضار مختلف الظلال عن طريق التــداعي الوجــداني والصــورى فــي القراءة الأملى داخل القراءة الثانية.

وكثير هم الشعراء الذين بالغوا غاياتهم نتيجة توظيفهم للمألوف المحبوب الذي يدخل في حدود الخبرة المعتادة ذات الجذور العميقة في النفس، والتي لها مستقر في اللاشعور العام، ولعل المشروع الذي قدمه أحمد شوقي في إطار إعادة صياغة التراث، يعد من التناص الذي يوظف التراث ويستشرف الجديد، وذلك باستحضاره لواقع فائت ووقائع تاريخية ماضية، ثم يحاورها للتعبير عن واقع راهن و"ميزة هذا النوع أنه يمنح أدوات الخلق الشعري قدرة هائلة على التواصل بسبب التوظيف المخزون العاطفي لثقافة مشتركة بين المبدع والمتلقي"[10]، تجعل ذاكرة القارئ تساهم في إنتاج النص.

ويمكن رصد هذا النوع من التداخل النصي الذي يثير ذاكرة القارئ في قول الشاعر الجزائري المعاصر(مصطفي محمد الغماري) في قصيدته (وادي الغضا) يقول فيها:

أغد بظهر الغيب تولد في مداه رياح ثوره
(نزجي القلاص) فتزهر الذكرى على أهداب (زهره)
نروي الهوى، ونميد في واده قافية وخمره
لله يا وادي الغضا ما للغضا يغتال مهره
ما للربيع بهاجر الوادي ويدفن فيه عطره
سكرت مسافات الضياع وأترعت ألما وحسره
وادي الغضا ما للغضا يغتال باسم النهر مهره
كان الغضا حلما وكان قصيدة سمراء حره [11]

هذا النص هو إعادة كتابة للنص الغائب (يائية مالك بن الريب التميمي) ويتجلى حوار الشاعر المعاصر مع النص الغائب من خلال استغلال الشاعر للبؤرة

المركزية في نص مالك بن الريب (الغضا)، واستحضاره لبعض العبارات من تلك القصيدة مثل (نزج القلاص)، غير أن بين القصيدتين فرقا دلاليا كبيرا، لأن (وادي الغضا) الذي يمثل بؤرة المعنى ومركز الدلالة في كلتا القصيدتين، هو مكان للوجد والشوق والحنين، يتحول إلى تجربة شخصية عند كل منهما، فهو عند مالك بن الريب (الشاعر الإسلامي المخضرم) مكان محدود وبقعة جغرافية معلومة، هي مأوى أهل الشاعر وذويه، يقول الشاعر:

ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة ... بجنب الغضا أزجي القلاص النواحيا

فليت الغضا لم يقطع الركب عرضه ... وليت الغضا ماشى الركاب لياليا

لقد كان في أهل الغضا لودنا الغضا ... مزار، ولكن الغضا ليس دانيا [١٢]

فحنين الشاعر (مالك بن الريب) إلى (وادي الغضى) هو حنين للأهل والأصحاب، ينتهي به إلى رثاء النفس والقنوط، وانقطاع الرجاء من لقاء الأحباب (ولكن الغظاء ليس دانيا).

أما حنين الغماري فهو حنين إلى زمن الفتوحات الإسلاميتن (الغظى) في شعر الغماري زمن له وإمتداد واسع، هو عهود غزوة بدر الكبرى وطارق وعقبة، ويقول الشاعر:

وتحطمي فعلى الشواطئ طارق يمتد صخره

وتبعثري يا بحة الأيلم، يا أمشاج (هدره)!

من حط (عقبة) في(المزاد)؟ وباسم من ملكت أمره؟

لا لن تهان ملامح وهي في جبين الضوء غره

خطرت فكان فتح بدري الجياد وكنت سخرة !

لولا الفتوح لما عرفت الحب ما أشربة سحره[١٣]

وإذا كان الشاعر التميمي قد استسلم لما ظن أنه الفراق الأبدي لأهله وخلانه، حيث قال:

**ولما تراءت عند (مرو) منيتي		وضل بها جسمي وحانت وفاتيا**

**أقول لأصحابي ارفعوني لأنني		يمر بعيني أن سهيل بداليا** (١٤)

فإن الغماري متوثب أبدا، يحلم بغد مزهر يتحقق بالمد الجهادي والدرب الثوري الذي لا مجال فيه للاستسلام يقول:

وادي الغضا للجيل يحمل شمسه ويدير بدره

وادي الغضا للشوق مزروعا على أعتاب زهره

لغد بأجنحة الضياء مسافر حلما وفكرا

متوثب قدرا.. وآت

يا جياد الله

ثوره (١٥)

ومن خلال هذا الاستحضار للنص الغائب، نستشف أن نص مالك بن الريب قد خضع لإعادة كتابه في قصيدة الغماري، أي أنه خضع للتبدل والتحول تبعا لنوعية القراءة ونوعية الوعي الفكري، ومن ثم جاء التناص بطريقة الحوار، حيث انطلق الغماري من النواة المركزية للنص ليدحض دلالته ويخالف النزوع النفسي الذي كتب به النص الغائبن ومثل هذا الاستحضار للنص السابق يرقى إلى درجة الندية كما يقول عبدالقاهر الجرجاني. وستتضح لنا أكثر نوعية قراءة شعرائنا للنص الغائب ومستويات تعاملهم معه في الجمالية الثانية التي ينهض بها تداهل في المتن الشعري الجزائري المعاصر.

ب- **تكثيف التجربة الشعرية:** يرى د. محمد غنيمي هلال أنه "لن يضير كاتب مهما تكن عبقريته، ومهما سما فنه، أن يتأثر بانتاج الآخرين، ويستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجا منطبعا بطابعه، متسما بمواهبه. فلكل فكرة ذات قيمة في العالم يمتد جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة، يقول بول فاليري (paul vaery) " ولا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين،فما الليث إلا عدة خراف مهضومة"[16].

فالثقافة عنصر اخصاب للشعر؛ تلتحم بالتجربة الشعرية فتجعله منفتحا على آفاق رحبة من الرؤى التى تستبطن الذات والأشياء" وتعد الثقافى إلى جنب الموهبة عنصرا أساسيا لكل تجربة؛ توفر لها الإدراك الممتد في تاريخ المعرفة الإنسانية في تجارب الآخرين". [17]

والشاعر يلجأ في الكثير من الأحيان إلى اللعب مع النصوص الأخرى، حيث يستحضر التجارب الشعرية السابقة والمتزامنة ثم يدمجها في تجربته الخاصة عن قصد أو غير قصد، ليكثف نصه، ويصبح خطابه متعدد القيم لا أحادي لقيمة، وهي "وسيلة لا شخصانية" تتيح للشاعر أن يقول ما يريد متكئا على ما سبقه في قوله والتفكير في "الموتى من الشعراء أسلافه" وهذه الوسيلة في الحديث بلسان الآخرين هي أحد وجوه "المعادل الموضوعي" الذي نادى به إليوت، فبدل أن يعبر الشاعر عما يريد بصيغة ضمير المتكلم، يستطيع أن يكون "لاشخصيا" بأن يسوق سلسلة من الصور أو من عبارات الآخرين تكون "موضوعا" يقف معادلا للفكرة التى يرمى إليها الشاعر، من دون أن يقول رأى أو أشعر، مبتعدا بذلك عن القول المباشر والتقرير الشخصي. [18]

والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، والشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية العقلية النفسية [١٩]، واللغى الجماعية. حيث يقوم "على تمثل ذلك الكلام المترددة أصواته في أطر ثقافية ومعرفية غير محدودة ليصوغ من أصدائها لديه إبداعيته الخاصة" [٢٠].

فالشاعر وهو يبدع نصه يكون في حضرة كلما شاهد وسمع وحفظ وأحسه فسيا من صباه، في حضرة كل النصوص التي بقيت عالقة في الذاكرة، أو بقيت إرتساماتها الضئيلة المشوشة؛ ولا ريب أنه آخذ من كل ذلك بطرف مما يراه يعمق إحساسه ويكثف تجربته الشعرية، إذ التجربة الشعرية في حقيقتها هي "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه"

والشاعر من حيث هو صنيع اللغة يقع في حبال حرب منتوجات الخيال، ونصه ليس إلا لعبة فيها، هو خطابات تخترق الذات لختراقا ينتج الدلالة في غير مكانها المنتظر، وإذا كان الكاتب/الشاعر يسعى في تواضع إلى إنتاج ما يجلب اللذة للآخرين، فإن عليه أن يفتح الذات لكل ما يأتي من الآخرين، للأصوات المتعددة، حتى يستطيع أن ينتقل لنصه من ثقافة الغير إلى متعة الكتابة، ومن ثم يمكن أن نتصور حصادا جماعيا هائلا قد تتجمع فيه كل النصوص التي حدث أن لذت لأحد [٢١].

ومن قبيل هذا النص المفتوح على للصوت الآخر نأخذ نص (**صفحة ضائعة من سفر أيوب**) للشاعر الجزائري المعاصر (**لخضر فلوس**)، الذي أدمج المناخ الحزين في شعر السياب بمناخ تجربته الشخصية، يقول:

أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين

يا رب قد نوت الشفاه

الباب موصود يجرحه الحنين

فيرد آهاتي صداه

"منطرح أصيح أنهش الحجار

أريد أن أموت يا إله"

فرت من العينين أطيار الهوى

وتلفعت أعشاشها- الصمت في الليل الحزين.[٢٢]

فالشاعر يوظف نماذج من شعر السياب من قصيدة (أمام باب الله)[٢٣] لتقلي على تجربته الشعرية كثافة دلالية وجدانية مشبعة بالحزن والذهول، وقد جاء التناص في هذا المقطع على شكل "تضمين" يتوفر على قدر كبير من الإيحائية والانفعالية، وبتداخل نص السياب في نص الأخضر فلوس تولدت الدلالة الجديدة في النص الثاني، وهى إحدى جماليات التناص ووظائفه.

ج/ إنتاج الدلالة الجديدة: إن الشاعر لا يعقد الحوار مع النصوص الأخرى ليعيد كتابتها على نحو صامت، بحيث يشير إلى تلك الدلالة التي أثارها النص الغائب، وإنما يستحضر تلك النصوص ليلقي علها كثافة وجدانية جديدة، تجعل النص الحاضر منفتحا على امتداد زاخر بالإيحاء، ومن ثم تظهر سلطة المبدع في نصه، بحيث يقول ما لم يقله النص الغائب، ويتم ذلك من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد وتجربة شعرية مخالفة، فتنزاح دلالتها ويتم تحويلها في قلب اللغة، وبذلك تنتج الجلالة الجديدة للنص الحاضر؛ الذي قد يكون ثائرا على دلالة النصوص المشتغل عليه، أو ساخرا منها، أو مشوها لها، أو امتدادا لها وتطويرا لإشارتها، تقول أحلام مستغانمي:

لا سيف في اليمن
لا فارسا تأتي به مراكب الزمن
والعم، والأخوال، والجيران
تحولوا غلمان
قم، إنني
يا أيها الأمير من عصور
أبعث في المدائن
وأجمع السراب في المداخن
أسأل كل جيفة
أين بنو أسد
لا نبض في قلوبنا
....
أحدث ما قد حيك من حلل[٢٤]

فالشاعرة تستحضر قصة ذهاب امرئ القيس على قيصر الروم التي تشبه حالة حكام العرب اليوم، فامرؤ القيس يشبه القادة العرب من وجوه عدة نذكر منها:

١. بحثهم عن الحلول لأزماتهم خارج أوطانهم وذواتهم، وذوات شعوبهم.
٢. استنجادهم بغيرهم وطلبهم التأييد من الدول الغربية والشرقية، وهذا ما قام به امرؤ القيس حين استنجد بقيصر الروم، ولم يلجأ إلى قبيلة كندة أو غيرها من القبائل العربية الأخرى.
٣. أعادت الشاعرة كتابة قصة امرئ القيس التاريخية حين قصد قيصر الروم ليعينه على أخذ ثأر أبيه أسقطتها كصورة رمزية على الواقع العربي بعد

نكسة ١٩٦٧ والتناص هنا بين النص الحاضر والقصة التاريخية يقوم على أساس الحوار، بأن إعادة كتابتها لقصة امرئ القيس لم تكن من قبيل النص وإنما أسقطت "حالة امرئ القيس على أحوالنا بكل ملابساتها دون أن تذكر لا من قريب ولا من بعيد أنها تقصد الواقع العربي ما أضفى على قصيدتها نوعا من الروعة"[٢٥].

ولعل حالة لمرئ القيس هي حالة الأمة العربية اليوم. امرؤ القيس يجسد ضياعنا وصحوتنا بعد ضياع مجدنا، وقد شخصت الشاعرة هذه الفكرة بموقف امرئ القيس حين جاءه نبأ ثوران بني أسد على أبيه وقتلهم له، فقال قولته المشهورة: "ضيعني صغيرا، وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم ولا سكر غدا، اليوم مر وغدا أمر"[٢٦].

ويبدو أن عامل الشاعرة مع النص الغائب كان تعاملا ذكيا شخصت من خلاله حالة العرب بين الأمس واليوم التي لا فرق كبير بينهما، لا فرق إذا بين الحلة المسمومة التي أهداها قيصر الروم إلى امرئ القيس فلبسها مما أدى إلى تساقط جلده[٢٧]، وبين إعانة الدول الغربية والشرقية للعرب بالسلاح، باستخدامه لهدم بيوتنا بأيدينا. وهكذا يمكن للدلالة القديمة الانتقال إلى النص الحاضر لتنتج دلالة جديدة تنطبق على واقعنا المعاصر، وذلك من خلال تفاعل الشاعر مع المصادر التاريخية، وتلك سمة من سمات الخلق الشعري، لأن الدلالات في النصوص الأدبية كما يقول (ريتشارز) يتسرب "بعضها إلى بعض" [٢٨] محققة لذلك مبدأ التواصل ونبذ القطيعة بين اللاحق والسابق الذي لا يمكن للإبداع أن يتم إلا من خلال تحاورهما.

وهذه الدلالة الجديدة التي تنتج عن تداخل النصوص "حقيقة مختفية وراء كل نص"، ويعود لكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته، وقد يرى أحد القراء مئات

النصوص في بطن نص واحد بينما قد لا يرى شيئا من ذلك قارئ آخر؛ ربما لأنه لايملك نفس القدر من الحس الشعري،أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص"[٢٩] المشتغل عليها، أو ليس له معرفة بحقيقتها التشكيلية والموضوعية.

فالتناص بوصفه تداخلا بين النصوص يؤكد أن التلاحم بين النصوص يخضع لقاعدة الإحلال والإزاحة، ومن ثم "يعلي من شأن كل ما هو غائب ومترسب ومزاح[٣٠]. ويفضي ذلك إلى إنتاج دلالات معينة، لم يبح بها النص المقروء، أو لم يستطع بلوغها لوحده لذلك يمكن لي أن أسمي التناص "أدبية التشابك المنتجة".

د/ **جمالية الإحالة والإيجاز**: الإحالة هي الإطار المرجعي(Frame of reference) الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي، وينطوي على مخزون عام من التجارب والرؤى والإشارات والمشاعر وقد تتباعد في مسافاتها وصلتها بالواقع الحضاري وقد تتقارب[٣١].

والإحالة هي المرجعية التي تكتب النص، وفي ضوئها يقرأ النص ويفهم، وقد تكون هذه الإحالة تاريخا، ثقافة، نماذج بشرية، مجتمعا، نصوصا، علوما، أساطير.. وكل ماله امتداد داخل السياقات الخارجية للنص، وهذا ما أكده الناقد الروسي "لوري لوتمان" حينما رأى: "أن الهدف من الشعر ليس الصور، بل العالم والعلاقات التي تربط بين الناس.. فمطلب الشعر يتفق مع مطلب الثقافة"[٣٢] وهي آلية من الآليات التي ينتج عنها التناص، وقد تنبه إليها نقادنا القدامى، فقال ابن رشيق: "ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة"[٣٣]

وكلام ابن رشيق عن الإحالات التاريخية فصله حازم القرطاجني فقسم الإحالة إلى أنواع؛ إحالة تذكرة، إحالة محاكاة، إحالة مفاضلة، إحالة إضافة، واشترط على الشاعر أن يعتمد على المشهور منها، والمأثور ليشبه بها حال

معهودة، فقال : "لأن الشاعر يحيل بالمعهود على المأثور، وإذا وقعت الإحالة على الموقع اللائق بها فهي من أحسن شئ في الكلام"(٣٤).

هاهنا يبدو حازم متفطنا إلى أن الإحالة جمالية من جماليات التداخل النصي، إذا كانت من الإحالات المشهورة المأثورة التي لها صلة متينة بالواقع حتى توفر قدرا دلاليا بين الخاصة والعامة، بين الشاعر والمتلقي، "يسمح بوصول الدلالة مكتملة دون اعوجاج، ويحقق الغاية الاجتماعية الأخلاقية للشعر"(٣٥).

يقول عثمان لوصيف موظفا أسطورة السندباد في قصيدته (سيمفونية البعث والحضور في خريطة الوطن المفقود):

وأحفر في متن الرياح مسالكي	وأنحت من غيض الصواعق لهجتي
وأزحف فوق الشوك أزحف في اللظى	إليك وفي عينيك أبدأ رحلتي
أنا سندباد الشمس عمري عجائب	وفي كل يوم مرفئي بجزيرة
نثرت على الألواح حبي ملامحا	وأودعت جسم الأرض نبضي وشهوتي
وخضت مجاهيل البحار ولم أزل	أموت وأحيا في جهنم رغبتي
إلى ملكوت الله سارت مراكبي	ولا شئ غير الشمس تغسل جبهتي(٣٦)

هذا النص يشتغل على نص أسطوري سابق هو (أسطورة السندباد) بالإضافة إلى بعض التنويعات الصوفية، غير أن الشاعر لم ينقل النص بحمولته التاريخية، وإنما حور جزءا كبيرا منه، حيث أضفى عليه من ذاته ومن تجربته الخاصة، فإذا نحن أمام سندباد معاصر، يبحث عن مبتغاه في الأرض والسماء، فالسندباد الأسطوري والشاعر (السندباد المعاصر) كلاهما جواب آفاق، لكن الثاني يبحث عن حقيقة روحية علوية تنتشله من واقعه المهترئ لتبعه من جديد ، فهو سندباد شمسي لا بحري، لا يستقر له قرار (في كل يوم مرفئي بجزيرة)، لا يهدأ له بال إلا إذا هتك

حجب الغيم واتصل بعالم الطهارة والنقاء حيث ملكوت الله، وبذلك يتحول الشاعر إلى سندباد عصري مغامر "رحلته في بحار المعاناة والروحية والنفسية لاقتناص الومضة الشعورية"[٣٧].

وإذا كانت الإحالة جمالية من جماليات التناص، فإن من جماليات الإحالة الإيجاز، لأن هذه الإحالة قد تكون عبارة عن علاقة في نص تحيل إلى مجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بكاملها، يلخصها الشاعر ويكسبها على مربع من الورق؛ فهو قد يذكر أحداثا أو نماذج بشرية، أو حضارات، أو نصوصا.. وقد يسكت عن بعضها ويدخل مؤشرات ذاتية مختلفة يتممها بروايات من مصادر أخرى... وهو في ذلك ينتقي وينفي، يظهر ويضمر، يذكر ويحذف، حتى ليبدو الشاعر في إبداعه مشوشا كبيرا، يتمظهر النص الغائب داخل النص الحاضر في حالة متجددة لا تبلى بالتكرار.

خاتمة:

هذه بعض الجماليات التي يضفيها التناص على النصوص الشعرية الحاضرة، وهناك جماليات أخرى يلبسها التناص على النصوص المقروءة قد يجمعني بها بياض الورق في فرصة أخرى، ومن هذه الجماليات: جمالية تبرعم النصوص الحاضرة، وجمالية الصورة والموسيقى، وجمالية المحاكاة الساخرة، وجمالية متعة اللعب والتناغم السمفوني للنصوص.

ثبت المصادر والمراجع:

١. محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط٢. دار العودة ، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٥٢

٢. مصطفى ناصف: الصور الأدبية، ط١. دار الأندلس، بيروت، ص ٣٨

٣. المرجع نفسه ، ص ٣٣

٤. المرجع نفسه ، ص ٣١

٥. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير. النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، د.ت، ص ٦

٦. المرجع نفسه، ص ٨

٧. جودت فخر الدين . شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري . ص ٢٠١/ ٢٠٢، نقلا عن

٨. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير. ص ٩/ ١٠

٩. مصطفى ناصف: الصور الأدبية. ص ٣١

١٠. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. ط١، دار الآفاق الجديدة، المغرب، ١٩٩٣، ص ٩٠

١١. مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ٤١/ ٤٢

١٢. القرشي ابي زيد محمد بن الخطاب: جمهرة أشعار العرب، ط٢. دار المسيرة، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٤٣

١٣. الغماري: حديث الشمس والذاكرة. ص ٤٣

١٤. القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص ١٤٤
١٥. الغمارى: حديث الشمس والذاكرة، ص ٤٣
١٦. محمد غنيمى هلال: الأدب المقارن، ط٦. دار العودة، بيروت، د.ت.ص ١٨
١٧. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ط١، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩١، ص ١٢٢
١٨. عبد الواحد لؤلؤة: من قضايا الشعر العربي المعاصر"التناص مع الشعر الغربي" . مجلة الوحدة، المجلس القومى للثقافة العربية، الرباط، المغرب، عدد مزدوج ٨٢، ٨٣/ ١٩٩١، ص ١٦
١٩. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. ط٣ . دار نهضة مصر، بيروت، ١٩٨٤، ص ٣١
٢٠. سامى سويدان: في النص الشعري العربي، ص ١٠
٢١. رولان بارت: لذة النص، ترجمة فؤاد الصفا والحسين سبحان، ط١. دار تبقان، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨، ص ٣٨/٢٩/٨
٢٢. لخضر فلوس: حقول البنفسج. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٩٠. ص ٤٢/٤١
٢٣. بدر شاكر سياب: الأعمال الكاملة. مج ١، ط١. دار العودة ، بيروت، ١٩٧١، ص ١٣٩
٢٤. أحلام مستغانمي: على مرفأ الأيام، ط١. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٢، ص ٧٣
٢٥. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص ٥٦٨

٢٦. السيد أحمد الهاشمي: جواهر الأدب (في أدبيات وإنشاء لغة العرب)، دار المعارف، بيروت، ج٢، ص ٣٠
٢٧. محمد الحوفي: الحياة العربية من خلال الشعر الجاهلي، ط٥. دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٣٢
٢٨. مصطفى ناصف: نظرية المعنى العربي، ط٢. دار الأندلس ، بيروت، ١٩٨١، ص ٩٧
٢٩. عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير. ص ٣٣٩
٣٠. أحمد يوسف: بين الخطاب والنص. مجلة تجليات الحداثة، ص ٥٣
٣١. إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص ٣٣٤/٣٣٣
٣٢. سعيد الغانمي: اللغة والخطاب الأدبي(اختيار وترجمة)، ط١. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ١٩٨٩، ص ١٩
٣٣. بن رشيق: العمدة لصناعة الشعر ونقده، تحقيق مفيد محمد قميحة، ط١. دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٣، ج١، ص ١٥٠
٣٤. حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، ط٢. دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٩، ص ٢٢١
٣٥. ابراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص ٣٣٤
٣٦. عثمان لوصيف: أعراس الملح. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٨، ص ٤٥٦
٣٧. على عشري زايد: أصول الحركة الشعرية الجديدة، مجلة الفصول، ع١. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١، ص ٨٠

ظاهرة التثنية في اللغة العربية

بين الوصف اللساني و البحث التاريخي

الأمين ملاّوي(*)



مقدمة :

الظواهر اللغوية تشكيل صوتي لرؤية الفكر، وصدى الوجدان حقيقة بات يفسر في ضوئها الكثير من القضايا اللسانية،وإن كان للفكر قوانينه،و للوجدان تجلياته فإن للتشكيل اعتباطيته، وهذا مبرر لوجوب ربط الفكرة بمقدمات تصوراتها،وهذا يصدق على التثنية،فهي ظاهرة صاحبت تطور اللغة ونشأت كبقية القضايا اللغوية بسيطة انطلاقا من الأزواج الطبيعية ،ثم استطاع الفكر البشري أن يكيفها بالتقدم و الرقي الحضاري لتصير تعبيرا عن المجردات و القيم.

وحظ الألسنة الإنسانية من التثنية مختلف، فبعض اللغات عرفت التثنية و حافظت عليها ،وبعضها عاشتها ردحا ثم اندثرت منها . وهي متطورة و وظيفية في لسان قوم ، وجامدة محدودة في ألسنة أقوام آخرين.

نجد ظاهرة التثنية في اللغة السنسكريتية ، و اللغة اليونانية ، و لها آثار في اللغات الجرمانية ، وما زالت بعض لهجات اللغة السلافية تستعمله ، ولا توجد في اللاتينية منذ أقدم تاريخ يعرف عنها` كما تعد اللغات السامية من أكثر اللغات استعمالا له (المثنى) مما حدا بعض الدارسين بجعله سمة لها دون غيرها، إلا أن نصيبها منه متباين، والعربية ضربت بسهم وافر منه حتى ارتبط بها، يقول أحد

(*) قسم اللغة العربية و آدابها- كلية الآداب-جامعة محمد خيضر -بسكرة-الجزائر

الباحثين :"و لكننا نستطيع أن نقرر أن التثنية ظاهرة سامية أو قل عربية قبل كل شيء"[2].

وعلى الرغم من الاختلافات في المثنى بين اللغات السامية إلا أنها تمثل فصيلا لغويا واضحا يثبته المنهج المقارن و يجعله متأصلا فيها ، و للتمثيل فقط فعلامة التثنية تكاد تكون متقاربة في اللغات السامية ، فهي في العربية (ا+ن) +(ي+ن) ، وفي السريانية (ي+ن) ، و في العبرية(ي+م)[3] .

ووضوح المثنى في العربية دليل عند بعض الدارسين على رقيها و دقة أساليبها و حكمة واضعيها ، فاستعمال التثنية في العربية "إنما هو صادر عن تفكير سديد يسعى إلى أن تكون الألفاظ دالة على معانيها دلالة قاطعة . و إن انفراد العربية بهذه الصيغة دليل على دقة هذه اللغة في التعبير عن حقائق الأشياء ، حيث جعلت لفظ المثنى حدا فاصلا بين المفرد و الجمع ، فهو ليس بجمع لأنه ليس بكثير ، و لا مفرد لأنه ليس بواحد ، بل تكرار للواحد وتضعيف له وتثنية "[4].

وليس الأمر حكم قيمي ، إنما هو تصور لغوي في كيفية نقل الواقع إلى اللسان، فالظواهر اللغوية مرتبطة بجوانب التفكير و النمو الحضاري والنمط البدائي للأفراد و المجتمعات، و له علاقة كبيرة بالتصورات الدينية و الغيبية ، و رؤية الوجود، ووجود ظاهرة التثنية في لغة و خلوها من أخرى يعود إلى طبيعة التفكير البشري في التعامل مع عالمي الغيب و الشهادة ، واللغات الخلو منها تستحدث طرائق أخر للتعبير عنها .و المؤكد في الدرس اللغوي أن التثنية تصور للعدد من وجهة نظر مختلفة تماما عنه في الحساب والمنطق، لذلك كانت تلك الظاهرة مقولة صرفية نحوية، وليست حسابية أو طبيعية أو عقلية.

٢/تعريف التثنية في اللغة و الاصطلاح:

إن التأصيل لظاهرة لغوية لا يكون إلا بتحديد المفهوم اللغوي الذي يشكّل المصطلح في مظانه المختلفة عبر السياقات التي يتعاقب عليها،و التثنية باعتبارها مادة معجمية تكتسب دلالة لغوية هي نتاج استعمال أصلي لها،وما تفرع عنه من معان ثانوية و دلالات هامشية.

يذهب بنا التراث المعجمي مذاهب عديدة في تعريف التثنية. و تعددها لا ينفي صدورها عن مرجعية تكاد تكون موحدة،وتلك سمة في الدرس المعجمي العربي القديم.يعود مصطلح التثنية إلى الجذر اللغوي (ث،ن،ي) ليدل على ما يثنى بعضه على بعض أطباقا،يقال:أثناء الحية مطاويها انطوت.فإذا أردت أثناء الشيء بعضه على بعض،قلت: ثَنَيتُه ثنيا.و ثنيت الرجل فأنا ثانيه،وثنيت الشيء جعلته اثنين،والثني ضم واحد إلى واحد،و الثني التلوي في المشي.وثنى يثني إذا عطف،يقال: ثنى العود إذا عطفه.[٥]

تمثل دلالات الإتباع و العطف و الإلحاق و الردف قاسما مشتركا بين المعاني المعجمية و المعاني النحوية ،فلا تكاد تخرج التعريفات قديمها و حديثها عن معنى جعل الشيء اثنين،قال الأنباري (ت٥٧٧هـ) : ((التثنية صيغة مبنية للدلالة على اثنين)).[٦] فالتثنية عملية صوغية بزيادة لاحقة بموجبها يتحول الاسم من مفرد إلى مثنى.

و المثنى هو : ((ما دلّ على شيئين بزيادة في آخره صالح للتجريد عنها.))[٧] و بتعريف آخر،هو:((اسم ناب عن اثنين اتفقا في الوزن و الحروف بزيادة أغنت عن العاطف و المعطوف.))[٨] و يقصد النحاة بالزيادة علامة التثنية التي تظهر على آخر الاسم المثنى،و هي:الألف و النون ،و الياء و النون،حسب الموقع الإعرابي للكلمة

المثناة،قال سيبويه(ت١٨٠هـ):((اعلم أن التثنية تكون في الرفع بالألف و النون و في النصب و الجر بالياء و النون.))[٩]

تحدد التعريفات المذكورة أمرين يمثلان البناء اللغوي للاسم المثنى،هما:الصيغة و الدلالة،حيث ترتبط الصيغة بعملية التحول، و تفيد الدلالة وظيفة المثنى و معناه.و التحول هنا تحول مزدوج:بالزيادة و بالتراجع،فالاسم يكون على هيئة المفرد ثم تتضاف إليه علامة المثنى فيتحول إليه،و إذا جُرد منها عاد إلى إفراده.

[المثنى]=[مفرد]+[ا ن،ي ن]=[تحول بقيمة الزيادة] // [المثنى]- [أ ن، ي ن]= مفرد = [تحول بقيمة التراجع].

والمثنى تعبير عن اثنين إفادة للاختصار و الإيجاز،لأن الأصل هو التعبير بالتعاقب بين عنصرين"إلا أنهم حذفوا أحدهما،وزادوا على الآخر زيادة دالة على التثنية طلبا للإيجاز و الاختصار،والذي يدل على أن الأصل هو العطف أنهم يفكون التثنية في حال الاضطرار،ويعدلون عنها إلى التكرار."[١٠] فالمثنى – من هذا الجانب– من مظاهر الاستغناء اللغوي،بدليل آخر،هو: " منعهم التثنية لكلمة بعض و سواء،حيث استغنوا عن ذلك بتثنية جزء و سيّ، فيقولون: جزءان، سيان، ولم يرد عنهم بعضان، سواءان"[١١].فالتثنية – بلغة الرياضيات – عملية اختزالية، تتقلص فيها العناصر المشتركة، وهي في الوقت ذاته عملية تحويلية تتم وفق شروط مسبقة في الاسم.و بهذا المفهوم فإن التحويل في ذاته إجراء عام،حيث إن الزيادة بالعلامة هي الوحيدة التي تجعل من الاسم مثنى فيما يقابله من المفرد،إلا أن التحويل لا يتم إلا بعد أن تكون الصيغة الاسمية أو دلالتها قابلة لذلك.

٣/شروط الاسم الذي يراد تثنيته:

يشترط في الاسم الذي يراد تثنيته شروط عديدة مبسوطة في كتب النحو العربي،مثّلت الاتجاهات المختلفة للإجماع النحوي،ولخلافه أيضا،نذكر أهمها في العناصر التالية:

*الإفراد: فلا يثنى الاسم المثنى ولا الجمع، فلا يقال:رجلانان، ولارجالان.

*الإعراب: فلا تثنى الأسماء المبنية، وأما اللذان، وهذان و كذا مؤنثها فهي صيغ موضوعة للاثنين و ليست من المثنى حقيقة عند جمهور النحاة.

*عدم التركيب: لا يثنى الاسم المركب تركيبا إسناديا و لا مزجيا،وتتحقق تثنيتهما بإضافة ذوا أو ذواتا ويثنى الجزء الأول من المركب الإضافي.

*التنكير: فالتثنية مسلوبة عن الأعلام الباقية على علميتها، لذلك لابد من تنكيرها، وتعريفها بالأداة، فيقال:جاء الزيدان.

*أي يكون اللفظان متفقين في اللفظ و الوزن و المعنى،فلا يقال: العَمران بفتح العين في عمر و عمرو لعدم الاتفاق في الوزن.و لا يقال:العُمران بضم العين في أبي بكر و عمر لعدم الاتفاق في اللفظ.و لا يثنى اللفظ مرادا به حقيقته و مجازه، فلا يعد من المثنى قولنا: لدي عينان، ونحن نعني بهما الباصرة و الجارية.

*ألا يستغنى عن تثنية الاسم بتثنية غيره:مثل لفظ سواء فالعرب استغنت عن تثنيته بتثنية سي فقالوا: سيان لا سواءان.

*أن يكون للاسم ثان في الوجود: فإذا انعدم له ثان نحو:الشمس،فإنه لا يثنى.

*أن يكون لتثنية الاسم فائدة،فلا يثنى (كل)و(أحد)لأفادتهما العموم.

٤/التغيرات المورفونولوجية للاسم المثنى:

استقر في الفكر اللساني الحديث مفهوم البنية،أو النظام،وهو الذي مثّل حجر الأساس في قيام الدراسة الوصفية للسان البشري،منذ أن أعلن دي سوسير de Saussure (ت١٩١٣م) مبادئ اللسانيات البنيوية في شكل ثنائيات قائمة على معطيات فكرية و منهجية في إعادة التصور اللغوي التاريخي و المقارن، ولعل أهم مبدأ كان له أثره الكبير في تحول مسار الدرس اللساني هو حديثه عن القيمة. فاللغة تتألف من أصوات و وحدات و من قواعد و علاقات تضمن شرعية التشكيل و التوارد في المتصور الذهني و المتجسد العيني،و تؤلف بذلك بنية تركيبية تدعى قواعد اللغة. وفي ضوئها تتحد طبيعة الدراسة و منهجها في التركيز على النظام في ذاته و من أجل الوقوف على مكوناته،و كيفية عمله.[١٢]

فالنظام اللغوي مبني على علاقات التجاور بين الوحدات المكوّنة له،وكل وحدة إنما هي متحققة الوجود و الفاعلية بما يقابلها و يجاورها من عناصر،حيث إن أي تغيير في عنصر يستدعي تأثيرا في بقية العناصر. وهذا الأمر مرده إلى طبيعة الأصوات المتتالية في الصيغة،وإلى صفة البنية اللفظية في بنائها الداخلي و في سياقها ضمن السلسلة الخطية للكلام .و ينطبق هذا الأمر على تحويل الاسم من المفرد إلى المثنى،فتحدث تغيرات في بنية الاسم المفرد حسب بنائه الفونيمي.و يمكن تسميتها بالتغيرات المورفوفنيمية morphophonimic وهي التغيرات التي تتضمن عاملا صرفيا morphological مشروطا بعامل صوتي تشكيلي phonological .[١٣]

يقسم الاسم المفرد من حيث طبيعة أصواته المكونة له و هما: الصحة و الاعتلال إلى قسمين،و التغيرات التي تحدث في التحويل تخضع لطبيعة كل نوع،كما هو مبيّن في العناصر التالية:

•إذا كان الاسم المفرد صحيحا فإنه يتحول إلى المثنى بزيادة لاحقة و هي مورفيم إعرابي[ا ن،ي ن]

رجل ←رجلان/رجلين. فالتحويل هنا خارجي بمعنى انه زائد على بنية الاسم.

•إذا كان الاسم منقوصا محذوف الياء رُدّت إليه الياء في التثنية، فيقال:

قاض ← قاضيان.

فبنية الاسم في الأصل تتضمن الياء،وحذفت وفق قوانين التجاور الصوتي، لتعود إلى سطح بنية الكلمة،لذلك قال النحاة بأن التثنية ترد الأشياء إلى أصولها.[14]

•إذا كان الاسم مقصورا فتثنيته بقلب ألفه ياء،وتارة تقلب واوا.فقلب الياء محكوم بعدد حروف الاسم المفرد،و موقع الألف فيها، نقول: حبلى ←حبليان

فتى ← فتيان

حبلى=اسم تجاوزت فيه الألف ٣أحرف + قلب الألف ياء + ا ن [تغير داخلي + تغير خارجي]= تثنية

•تتم تثنية الاسم المقصور بقلب الالف واوا، نحو:عصا ←عصوان،

قفا ← قفوان.

•تتم تثنية الاسم الممدود وفق التحوّلات التالية:

- إبقاء الهمزة إذا كانت أصلية، وضيئ ← وُضاءان.

- قلب الهمزة واوا إذا كانت للتأنيث:حمراء ← حمروان،

صحراء ←—— صحروان.

- إبقاء الهمزة، أو قلبها واوا، والترجيح بينهما، إذا كانت الهمزة بدلا من أصل، أو كانت للإلحاق.

كساء ←—— كساءان، ويجوز كساوان. علباء للإلحاق بقرطاس ←—— علباوان، ويجوز علباءان.

إلا أن هذا المثال الأخير و ما يماثله إنما هو تصور صرفي ندر استعماله و ابتعد عن الواقع اللغوي لاعتماده الشاذ و المهجور.

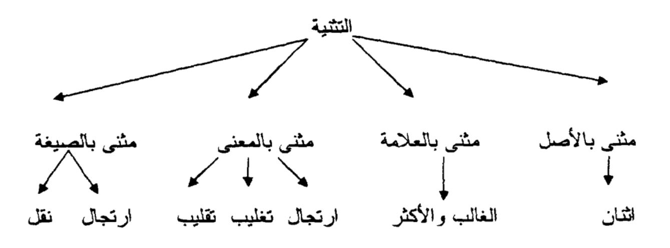
فالتثنية – تتحقق وفق ما تقدم – بتحولين: داخلي و خارجي.و الثاني مشترك وهو الذي يعطي القيمة الدلالية للاسم المثنى،أما الداخلي فمحكوم بقواعد الأبنية الصرفية و القوانين الصوتية.فهو من قبيل المكونات البنيوية للاسم المفرد التي تحدد تشكيله دون منحه صفة التثنية،لذلك عُدّ من التغيرات المورفونولوجية ذات العلاقة بتلك المكونات الأصلية المضمرة و المتجسدة الظاهرة للاسم المفرد في اللغة العربية.

٥/بنية الاسم المثنى و أقسامه:

قسّم النحاة التثنية أقساما متعددة،غلب عليها الاتجاه الإعرابي الذي تحكّم في معايير التقسيم،و هذا ما نلمحه فيما يعرف بالملحق بالمثنى.و مع ذلك فإننا نجد من بينهم من توخى مقاييس أخرى،نذكر أبا علي الفارس (ت٣٧٧هـ) في قوله: ((اعلم أن التثنية على ضربين: أحدهما أن يلحق الاسم فيها حرف التثنية و يكون في تقدير الانفصال.و الآخر أن يصاغ الاسم على التثنية و لا يقدر فيها انفصال الواحد كما

قدر في الوجه الأول،ولكن بني على التثنية.))[15] و الانفصال عند الفارسي إلحاق العلامة و تجريدها.

وباستقراء الواقع اللغوي في النصوص المحتج بها و احتكاما إلى شكل الكلمة و دلالتها، واستنادا إلى الصيغة و الوظيفة، يمكن تقسيم المثنى في اللغة العربية – حسب مرجعية التصوّر – إلى الأقسام التالية:



المثنى لفظ مميّز أو معلّم بوساطة مورفيم وظيفي [إعرابي+دلالي] فهو يحمل علامة الموجب(+)حيث إن انتقال العلامة إلى السالب (-) ينفي وجود التثنية،وهذا ما حمل النحاة على الاعتقاد بأن التثنية بالعلامة هي الأصل و الأكثر، شرط العلامة الاتصال و الانفصال.أما إذا كانت تلكم العلامة عنصرا من بنية الكلمة فهي لا تحقق تثنية حقيقية لفقدها أحد شروط التثنية.[16]

أما المثنى بالصيغة فنعني به تشابه صيغته مع المثنى بالعلامة دون حقيقة الصفة،ويكون بالارتجال في ألفاظ وُضعت صيغا للمثنى و ليست مثناه،متمثلة في الأسماء الموصولة الخاصة بالتثنية،وكذا الأسماء الإشارية وهي في عرف النحاة

الملحق بالمثنى.و السبيل الأخر للمثنى بالصيغة هو النقل،و مثاله:الكلبتان لآلة الحداد.فالكلمة في أصلها مثناة بالعلامة ثم انتقلت للدلالة على اسم الآلة،وهي بانتقالها صارت صيغة واحدة لا تفرد و لا تفارقها العلامة،فتثنيتها لفظية و ليست حقيقية[١٧].

و قد يكون المعتمد في التثنية جانب المعنى،و من الكلمات التي لها دلالة المثنى دون لفظه:كلا و كلتا.وطريقهما الارتجال،و لعل أشهر طرق هذا النوع من المثنى ما يعرف بالتغليب ،وهو أن يكون لدينا اسمان يختلفان لفظا و معنى فيغلب أحدها على الآخر،كقولنا:الأبوان للأب و الأم ،و القمران للقمر و الشمس،و العمران لأبي بكر و عمر.و شبيه بالتغليب ما يسمى:التقليب و هو الذي إذا افرد لم يفد ما يفيده حين تثنيته،مثل:الرافدان لدجلة و الفرات،فإذا جُرد من لاحقة التثنية (رافد) لما دلَّ على أحد النهرين.[١٨]

أما المثنى بالأصل فمرده على اعتقاد شخصي بأن كلمة[اثنان]هي الأصل الذي اشتقت منها التثنية،و الكلمة بالإفراد[ثِن] بإسكان النون الثانية،ثم طورت اللغة العربية أداة التثنية (ا) في اللفظة ذاتها ثم عُمّمت على الظاهرة كلها.و الذي يبدو لي أن الكلمات العربية المفردة كانت في أصلها تنتهي بنون ومنها ما أبدل ميما أو لاما.فلما استحدثت علامة التثنية بقيت النون على أصلها في بنية الكلمة،وهذا ما جعلها تبقى في المثنى و الجمع و تلحق ما يعرف بالأفعال الخمسة المثناة و المجموعة.و بقيت لهذه الظاهرة آثار ممتدة في بعض الصيغ العربية،منها:رعشن-الذي يرتعش،ضيفن-الضيف،علجن-الناقة الغليظة،خلبن-امراة خرقاء.ومنها إضافتهم الميم،مثل: زرقم من الزّرق ،ناقة صلدم من الصلد.خضرم -البحر.ابنم -ابن.و منها إضافتهم اللام؛ العبدل-العبد، نهشل،عثول-طويل اللحية...و للدليل أيضا أن بعض الكلمات الشاذة تثبت النون في جمعها ،منها:

لغة=لغون،مائة=مئون،كرة=كرين،إوزة=إوزين.[19] مما يجعل توارد النون ومبدلاتها على أخر الكلمة إفرادا وتثنية وجمعا.و إن كان الأمر يحتاج إلى مزيد من الأدلة و القرائن الوصفية و التاريخية.

٦/علامة التثنية و استقرار النموذج النحوي:

من الشائع في الدرس النحوي أن علامة التثنية تختلف في الأسماء حسب مواقعها الإعرابية،فالألف علامة رفع المثنى،و الياء علامة جرّه و نصبه،وهذا الحكم المبني على استقراء كلام العرب إنما مثّل اللغة الأدبية المشتركة ممثلة في القرآن الكريم و الشعر الجاهلي.في مقابل مستويات لغوية و لهجية تفرد المثنى بعلامة واحدة هي الألف رفعا و نصبا و جرا.و هي ظاهرة تميّزت بها قبيلة كعب بن الحارث،وقبائل أخر ككنانة،و بني الهجيم،وبكر بن وائل،و همدان...حتى وصفت هذه اللغة بأنها لغة معروفة.[20] ووردت فيها شواهد شعرية و حُملت عليها بعض القراءات القرآنية توجيها.و يبدو أن أصل الاستعمال كان بالألف في جميع الأحوال،إنما جُنح إلى الياء في النصب و الجر منعا للبس،ذكر ابن جنّي (ت٣٩٢هـ) ((..أن من العرب من لا يخاف اللبس و يجري الباب على أصل قياسه،فيدع الألف ثابتة في كل الأحوال،فيقول:قام الزيدان،وضربت الزيدان،ومررت بالزيدان..))[21]

و هذا ما يفسر لنا القيمة الدلالية للحركات الإعرابية،وهي المفارقة بين المعاني.فإذا وُجدت قرائن تعين على فهم المعنى وتحديده تُرخص في الحركة الإعرابية،فالاستعمال كان في بداياته بصيغة أو بصورة واحدة هي الألف في كل الحالات،ولكن اختلاف المعاني التي تعتور الأسماء بحسب مواقعها النظمية داخل

السلسلة الكلامية أدى إلى استحداث علامات أخرى للتمييز الدلالي في حالة التعاقب اللفظي.

و عليه فعلامة التثنية هي مَعلم إعرابي لصيق بالكلمة في بنية التركيب.حيث تتضاف اللاحقة (ا ن) إلى جميع الأسماء التي تشغل حالة إعرابية واحدة على الرغم من تعدد مواقعها، الأمر نفسه بالنسبة للاحقة (ي ن).و تكون بذلك الحالات الإعرابية للرفع و الكلمات و علامة التثنية مجتمعة دالة على محور نظمي.و المواقع النحوية التي تشغلها محورا استبداليا.و ينطبق الأمر على حالتي النصب و الجر.

محور استبدالي

فاعل

نائب فاعل

مبتدأ

اسم كان

اسم كان [الخ...]

محور نظمي حالات الرفع + ا ن | حالات النصب +ي ن حالات الجر + ي ن

مفعول به... مضاف إليه

حال اسم مجرور

اسم إن

خبر كان ...

٧/علامة التثنية بين الإعراب و المعنى:

هل علامة التثنية خاصة بها أم هي للإعراب أم لكليهما ؟وبمعنى أخر هل الألـف و الياء مورفيمان للتثنية ، أم هما علامة إعراب؟ أم أنهما يحملان الوظيفتين كلتيهما؟ اختلف النحاة في هذا الأمر ، على مذاهب متباينة ، يمكـن إجمالهـا فـي العناصـر التالية[٢٢]:

١- الألف والياء ———— علامـة إعراب ———— سيبويه. الانباري

٢- الألف و الياء ———— دليـل إعراب ————الأخفش . المبرد

٣- الألف و الياء ———— هـي الإعراب ————الفراء . قطرب

وناقش ابن جني الآراء السابقة ، ثم انتصر لمذهب سيبويه .[٢٣] وانطلاقا مـن الـرأي المرجح في الفكر النحوي القديم فإن الألف و الياء هما علامـة إعـراب ، و بمعنـى هذا القول أنهما يحملان وظيفة مزدوجة.

ودلالة العلامات على وظائفها و استقلالها أو تبعيتها موضوع وجد لـه متسـعا كبيرا في اللسانيات البنيوية،حيث غدا تحليل البنية اللغوية إلى مكوناتها البنائيـة مـن أبجديات التحليل اللساني،و هذا من أجل الوقوف على الوحدات الدنيا القابلـة للتحليـل تجاوزا لإشكالية تعريف الكلمة و تحديدها.و قد اشـتهر بهـذا النـوع مـن التقطيـع الكلامي الفرنسي اندريـه مـارتني André Martinet1908-1999. الـذي يعتمـد التقطيع عنده على مرحلتين تقطيع أولي حيث يتم تقطيع الكلام إلى وحدات دالـة ذات معنى،فكل مقطع صوتي يحمل معنى يسمى [مـونيم] Monème و هـو المعـروف بالمورفيم.ثم تقطع هذه المونيمات إلى وحدات غيـر دالـة علـى مسـتوى التقطيـع الثاني.و أكثرها يسمى فونيمات phonèmes.[٢٤]

و للتمثيل: [رجلان] وحدة دالة تتكون من مورفيمين:رجل+ان و هما يتكونان من فونيمات،هي: ر+ ج + ل +ا + ن. مع إدراج الحركات في مواضعها.

تثير الأمور المتقدمة اشكالات عديدة في مقدمتها اعتبار المثنى كلمة واحدة،أو اعتباره كلمتين[جذر+لاحقة].و هما في الفكر النحوي القديم كلمة لأنهما صارتا من شدة الامتزاج كلمة واحدة فأعرب المركب إعراب الكلمة و ذلك لعدم استقلال الحروف المتصلة فيها.[٢٥] والذي يبدو؛ أن الألف و الياء هما مورفيم تركيبي يدل على الإعراب و التثنية، وموطنه التركيب النحوي للجملة،لذلك كانت التثنية من المقولات اللغوية التي لا يغادرها الإعراب.

ومن المعلوم أنه إذا ثني الاسم لحقته زيادتان ، الأولى حرف المد و اللين، وهو حرف الإعراب –عند النحاة – و الثانية هو (النون) ، وقد اختلف العلماء في هذه النون ، و تشعبت آراؤهم فيها على مذاهب متعددة ، و رجح فيها رأي سيبويه الذي يرى أنها عوض عن الحركة و التنوين [٢٦]. ونون المثنى مكسورة دائما ، وهذا هو الشائع في كلام العرب ، و الظاهر إنه يمثل مرحلة الاستواء و الاستقرار بفعل التطور الصوتي للغة العربية ، وفق القوانين البنيوية ، فالأصل في حركة النون الفتح ، ثم بفعل قانون المخالفة الصوتية المؤثرة في العربية تحولت إلى الكسر . فتميل العربية إلى التخلص من إحدى حركتي الفتح المتتاليتين إذا كانت الأولى منهما طويلة . و هذا التطور الذي يمثل النموذج لم يمنع بقية آثار قديمة دالة على الأصل في بعض الصيغ[٢٧].

مما تقدم يتبين أن نون المثنى ليست للتثنية ، إنما هي تعويض عن تمام بناء الاسم في حالة إفراده ، و تتجلى وظيفته في حالة تجاوره مع اسم آخر بالإضافة ، حيث يتم حذف النون ، فوجود هذا العنصر اللغوي دليل على عدم قبول الاسم

الدخول في علاقة إضافة مع غيره ، وهذه قضايا تركيبية تخص علاقة البنية بالتركيب .

٨/التثنية و العلاقات التركيبية(المطابقة):

اللغة صورة صوتية لعلامات متواضع عليها، و تناغم الصورة محكوم بطبيعة النظام العلائقي الذي يمنحها حق الوجود، ومن ثمّ مبرر القدرة على أداء وظيفتها. ووجودهما منتظم في كيفيات خاصة، وهذه الكيفيات هي ما نسميه بالمنطق اللغوي، ولكل لغة منطقها في تقديم الواقع الخارجي، وإبراز العالم الداخلي. وليس بالضرورة أن يتطابقا في النسق الذي يحيلهما إلى ملفوظات. لذلك فمنطقية اللغة لا تُفسر إلا في ضوء معطيات ذلك المنطق، وليس إسقاطا لمنظومة منطقية خارجية، على الرغم مما قد نجده من توافق بينهما.

والعربية لها مسلكها الخاص في التعامل مع مقولة العدد.فالأصل أن يعبر عن المفرد بالمفرد، وعن المثنى بمثله، و عن الجمع بالجمع.غير أن دلالة التثنية لم تكن تجري دائما على هذا القياس.إذ يعبر عن المثنى بالمفرد، و أحيانا أخرى يعبر بالمفرد عن المثنى، وتطالعنا نصوص يقع فيها المثنى موقع الجمع.

والكلام في تتابع ملفوظه يحتاج إلى نوع من الترتيب و الإحكام بين عناصره لكي يضمن تلاحمه الشكلي، ومن ثمّ تحقيق وظيفته الدلالية في الإبلاغ، وهذا ما توفره عناصر الإسناد و الرتبة و أنظمة الربط و الارتباط في دلالة كل عنصر لغوي على عنصر مرتبط به، بحيث تتواجد إشارات و دلالات تضمن وحدة النسق النحوي للجملة، وهذا ما يعرف بالمطابقة.وتحققها يكون بعلاقة تركيبية بين المسند و المسند إليه في حالتي التقديم و التأخير.

واستنادا إلى طبيعة العلامات اللغوية في وظائف الدلالة و الإحالة و الربط يمكن تقسيم المطابقة إلى قسمين.مطابقة معنوية ومطابقة نحوية.

ونعني بالمطابقة المعنوية تلازم عنصري الجملة في الدلالة على التثنية،و هو المشهور ومن أمثلته:قوله تعالى: ((قد كان لكم في فئتين التقتا)) الأنبياء/٣٠ وقوله تعالى أيضا: ((فارتدا على آثارهما قصصا)) الكهف/٦٤.و لكن قد يخرج الخطاب عن قانون التلازم ليشكّل قوانين جديدة مبررة في النظام و الاستعمال.إذ يعبر أحيانا عن المثنى بالمفرد ، كأن يقال :عيني لا تنام و المقصود (عيناي) ، و يكثر هذا في أعضاء الجسم المزدوجة ، و أمثلته كثيرة ،منها : (سمعته بأذني) ،و(سعت إليه قدمي) وجاز ذلك لاشتراك العضوين في فعل واحد ، وفسر ذلك بميل العربي إلى الخفة ،و استغناء بعلمهم بما يريدون ،وقد يثنى العضو ويفرد الخبر ، مثل : أذناي سمعته ،

وكثيرا ما يخاطب العرب الواحد بخطاب الاثنين ، فيقولون للرجل :قوما ، و اركبا ، و في القرآن الكريم يخاطب الله تعالى مالكا خازن النار : ﴿ أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ ﴾ (ق/٢٤)[28] وكثيرا ما يعبر عن الجمع بالمثنى ، و قد حمل على ذلك قوله تعالى:﴿ ثُمَّ ارجِعِ البَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنقَلِبْ إِلَيكَ البَصَرُ خَاسِئًا و هو حَسِير ﴾ (الملك/٤). فالمقصود ب (كرتين) هو (كرات) إذ لا ينقلب البصر خاسئا وهو حسير من نظرتين بل لابد من كرات متعددة .

وهو أمر شائع في لغة العرب ، ذلك أن التثنية جمع ، و من أمثلتها : ما أحسن رؤوسها ، و منه قوله تعالى :﴿ إِن تَتُوبَا إِلَى اللهِ فَقَدْ صَغَتْ قُلُوبُكُمَا ﴾ (التحريم/٤)، و المراد قلباكما، و منه قوله تعالى :

﴿ و السّارقُ و السارِقةُ فاقطَعوا أيديهِما ﴾ (المائدة/٣٨)، فقد جمع اليد ، وفي الجسد يدان.

ففي الأمثلة المتقدمة انتفت المطابقة المعنوية إلا أن بنية التركيب مثّلت مطابقة نحوية تامة لتوفر عناصرها الشكلية.فالمطابقة المعنوية مردها إلى الحمل على المعنى و مجالها فنيات الخطاب و ظواهره الأسلوبية.

فالذي يعنينا هو المطابقة النحوية، وتعريفها: أن يتضمن عنصرا الإسناد علامة نحوية تشير إلى طبيعة كل عنصر منهما.و كما هو معلوم في النحو العربي أن الفعل لا يعرف التعدد و لا الجمع ((وسبب ذلك أن الفعل مدلوله جنس، والجنس يقع على القليل والكثير ألا ترى انك تقول: ضرب زيد عمرا. ويمكن أن يكون الضرب قد حدث مرة واحدة، كما يمكن أن يكون لمرات متعددة فالفعل إذا دليل على القليل و الكثير))[٢٩].فالمطابقة بين الفاعل و فعله لا تتحقق بتثنية الفعل، وإنما بإلحاق علامات تدل على كون الفاعل مثنى، أما إذا كان الفاعل مفردا فالمطابقة تكون بعلامة صفرية. و مذهب جمهور العرب أنه إذا أسند الفعل إلى ظاهر – مثنى أو مجموع – وجب تجريده من علامة تدل على التثنية أو الجمع، فيكون كحاله إذا أسند إلى مفرد، فنقول: قام الزيدان، و قام الزيدون، و قامت الهندات، كما تقول: قام زيد و لا تقول على مذهب هؤلاء: قاما الزيدان، ولا قاموا الزيدون، ولا قمن الهندات.[٣٠]

إلا أن النحاة في أثناء تقعيدهم لهذه الظاهرة اللغوية اصطدموا بنصوص فصيحة تخالف أصولهم،فتجيز المطابقة بين الفعل و الفاعل و لو تقدم الفعل.((فإذا أسند إلى ظاهر مثنى أو مجموع أتى بعلامة تدل على التثنية أو الجمع فتقول: قاما الزيدان،و قاموا الزيدون،و قمن الهندات،فيكون الألف و الواو، و النون حروف

تدل على التثنية و الجمع،كما كانت التاء في قامت هند حرف يدل على التأنيث عند جميع العرب...))[31]و هي نصوص منسوبة إلى قبائل ،منها: طيء،و أود شنوءة،و بنو الحارث بن كعب[32]و لعلاقة الاسم المثنى بفعله الصور التركيبية التالية:

١/[كتب،يكتب المعلمان]=عدم المطابقة=صورة جائزة.

٢/[المعلمان كتبا،يكتبان]= مطابقة تامة =صورة جائزة.

٣/[المعلمان كتبوا،يكتبون]=مطابقة مفارقة=صورة جائزة.

٤/[كتبا،يكتبان المعلمان]=مطابقة تامة=صورة ممنوعة.

فنحن أمام صورتين:جائزة، وممنوعة. ولأمام مطابقتين تامة ومفارقة(بكسر القاف).

يمثل النموذج الأول انتفاء المطابقة،ومجاله التركيبي تقدم المسند على المسند إليه،إذ يعبر عن المثنى بإفراد الفعل،و تفسير ذلك:انه لما تقدم الفعل و هو دال بطبيعته على الإطلاق،وارتبط بالإفراد لم يكن في حاجة إلى علامات تدل على الفاعل من حيث عدده،لأن الحدث – كما سبق – يصلح للقليل و الكثير و للواحد.و كأنه جيء بالصيغة الجامعة لكل الأعداد ثم توضحت ببيان الفاعل إفردا و تثنية وجمعا.

أما النموذج الثاني فيمثل مطابقة تامة و مجاله التركيبي تقدم المسند إليه على المسند،فإذا تقدم الاسم ودلّ على مثنى كان الذهن متصورا حالة الفاعل من حيث عدده،فلا بد للفعل أن ينبئ عمن قام به بإلحاقه علامة دالة،لأن صيغته لا تتعدد بذاتها ضمانا لسلامة بناء الجملة،و بعبارة أخرى نقول:إنه لما تقدم الاسم و دلّ بصيغته على التثنية و أسند إليه فعل بعده احتاج ذلك الفعل إلى علامة تعود على الاسم لتطابقه في دلالته على التثنية،و لتدلّ على أن النسبة له لا لاسم مفرد محتمل وروده بعد الفعل.

ويمكن تقديم تفسير النموذجين ١+٢ معا بقولنا : لما شاع التعبير عن الحدث و تقديمه في الكلام، وانطلاقا من طبيعته،واستنادا إلى قانون الاستغناء عن بعض الزوائد و الاقتصاد فيه،نوفق قوانين لا تخلّ بنظام اللغة،و بما أن هذه الحروف تأخذ محل أسمائها في الإشارة إليها في حالة الحذف،فقد استغنت عنا العربية اختصارا إذا تقدم الفعل،و أثبتتها في حالة تأخره،فاستقر النموذج العربي على ما هو متعارف عليه.و هذا ما يبرر شيوع النموذجين في مقابل النموذج الرابع الذي هو بقايا لهجية هي مراحل تاريخية سابقة لمرحلة الاستواء .

والمطابقة المفارقة في النموذج الثالث فهي من جهة تحمل علامات التطابق لتشكّل مطابقة نحوية، وجهة أخرى فعلامة المطابقة غير متناسبة ، فهي فارقة بين المثنى و الجمع. و هذا الأمر و إن كانت له تفسيرات أسلوبية إلا انه يمثل مراحل تطورية للعدد في العربية، حيث كان يتم التعبير عن التثنية بالجمع.

إلا أن تفسير ظاهرة المطابقة نحويا – مهما كانت أدلته – فإنه يظل قاصرا عن الإقناع ، وبه لا يرقى على القاعدة اللغوية، التي تحكم بضوابط الشمول و الاطراد،والقياس، لأن النحو وصف للظاهرة اللغوية في ظواهرها و قوانينها، وعادة ما يكتفي هذا الوصف بمرحلة الاستواء للظاهرة المدروسة، وما الاستواء إلا حلقة ضمن سلسلة تاريخية محكومة بقوانين التطور اللساني. لذلك كان تتبع الظواهر اللغوية في أصولها على جانب التفسير النحوي من السبل الكفيلة بتقديم قراءة واعية للتفسير، و إن كانت عقبات تقف أمام هذا المنهج، في مقدمتها: قدم الظاهر المدروسة، وفقدان تواصلها التاريخي، وارتباطها ببدايات الفكر البشري، وعدم اتساقها في أطر تحكمها قوانين واضحة، مما يجعل المنهج يحتكم إلى الفرضية. لذلك لا يمكن تفسير ظاهرة المطابقة العددية في صورها المختلفة، بين الشائع و

الشاذ، والمقبول و المردود، إلا بمحاولة تصور تقادمهـا التـاريخي ضـمن قـوانين التطور اللغوي.

خلاصة القول و محصول الحـديث: إن ظاهرة التثنية فـي اللغـة العربيـة ظـاهرة تركيبية بدرجة كبيرة،لا يمكن فصلها عن سياقها النحوي فهو الذي يمنحهـا إمكاناتهـا الحضورية و التفسيرية،فهي جديرة بالدراسة زيـادة فـي الكشـف عـن قوانينهـا، وأسرارها الإبلاغية. و لعل تميّز العربية بهذه الظاهرة دليل على قدرة هذه اللغة فـي توفير مساحة أكبر للعقل العربي أن يبدع. فوجود مجال لغوي له مقابله فـي عـالمي الغيب و الشهادة لهو فتح للولوج إليهما و التعبير عنهما و استنطاق سننهما و بالتـالي ضمان نقلة حضارية في الفكرة و التعبير عنها. ولن يكون هـذا الحـديث المختصـر فصل الخطاب و ما كان، إنما دعوة إلى ضرورة تعاضد كفايـة الوصـف و سـند التاريخ.

الهوامش

1. اللغة : فندريس ، ترجمة الدواخلي و القصاص ، ص ١٣٣
2. فقه اللغة المقارنة ، إبراهيم السامرائي ، دار العلم للملايين ، ط٣ -١٩٨٣، ص ٧٥
3. دراسة لسانية في الساميات و اللهجات العربية القديمة ، عبد الجليل مرتاض ، دار هومة ٢٠٠٣ ، ص٨٩-٩٠.
4. اللغة و المناسبات العقلية ، عدنان محمد سلمان (مجلة الأحمدية) ع٩ ، ٢٠٠١ ، ص١٧١.
5. ينظر: العين،الخليل،ت:عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية،ط١-٢٠٠٢. ٢٠٨/١-٢٠٩.و أساس البلاغة،الزمخشري،دار الهدى الجزائر،ص٧٤-٧٥.و لسان العرب،ابن منظور،دار صادر ١٩٩٧. ٣٥٢/١.

6. أسرار العربية،ت:محمد صالح قدارة،دار الجيل،ط1-1995-ص63.
7. همع الهوامع ،السيوطي،ت:عبد العال سالم مكرم،دار البحوث العلمية،الكويت، 1980-1/133.
8. شرح الأشموني،ت:إميل بديع يعقوب،دار الكتب العلمية،ط1-1998. 1/55.
9. الكتاب،ت:عبد السلام هارون،عالم الكتب،3/385.
10. أسرار العربية،ص63.
11. الاستغناء بين العرب و النحاة،عبد الله أحمد جاد الكريم،مكتبة الآداب،ط1-2002 . ص51.
12. مدخل إلى علم اللغة،محمد حسن عبد العزيز،مكتبة الشباب،1992.ص217.
13. أسس علم اللغة،ماريو بايي ترجمة أحمد مختار عمر،عالم الكتب،ط8،1998- ص106.
14. الأشباه و النظائر،السيوطي،ت:فايز ترحيني،دار الكتاب العربي،ط1-1984- 1/.135
15. شرح الأبيات المشكلة الإعراب،ت:حسن هنداوي،دار القلم،ط1-1987،ص135
16. إرشاد السالك إلى ألفية ابن مالك،صبيح التميمي،دار الشهاب،الجزائر،1/89-90 .
17. همع الهوامع1/.1351
18. الشكل و الدلالة،عبد السلام السيد حامد،دار غريب،ط1-2002-ص46. 7
19. ينظر الكثير من الكلمات التي أوردها السيوطي بهذا الخصوص في المزهر2/257.و ما بعدها .المكتبة العصرية1987.
20. همع الهوامع1/133.
21. سر صناعة الإعراب،ت:حسن هنداوي،دار القلم،2،1985/104،و علل التثنية ت:صبيح التميمي،دار الهدى الجزائر،ط2/1991،ص57-58
22. الكتاب ، 1/17 ، و أسرار العربية ، ص67 ، و المقتضب للمبرد ، تحقيق عمر عبد الخالق عضيمة ، عالم الكتب ، 1/16
23. سر صناعة الإعرب ، 2/696 و ما بعدها .و علل التثنية،ص50و ما بعدها.

٢٤. مبادئ اللسانيات العامة،مارتنيه، ترجمة أحمد الحمو،وزارة التعليم العالي،سورية١٩٨٤ص٢٠

٢٥. شرح الكافية ،دار الكتب العلمية،١٩٩٧،ص٥

٢٦. الكتاب ، ١٧/١

٢٧. التطور اللغوي مظاهره و علله و قوانينه ، رمضان عبد التواب ، مكتبة الخانجي ، ط١ ، ١٩٨٣ ، ص ٤٢

٢٨. البرهان في علوم القرآن ، الزركشي ،ت : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار الجيل ، ٢٣٩/٢

٢٩. الأشباه و النظائر، ٣٢٣/١.

٣٠. شرح ابن عقيل، ٧٩/٢-٨٠،وينظر: همع الهوامع٢٥/٢.

٣١. شرح ابن عقيل٨٠/٢

٣٢. مغني اللبيب، ٣٠٣/٢،وهمع الهوامع٢٥٧/٢،وشرح التصريح،خالد الأزهري،دار الفكر ٢٧٥/١.



موانع الجمع بين حروف المعاني فى الجملة

د. محمد فريد أحمد حسن(*)

مقدمة :

الحرف فى اللغة هو : الطرف والجانب والحد والشفير، وجمعه (حروف). أما فى اصطلاح اللغويين فهو يطلق ويراد به :

١-حروف الهجاء .		٢-حروف المعانى.

وحروف الهجاء هى:أصوات غير مؤلفة ولا مقترنة ولا دالة على معنى من معانى الأسماء والأفعال والحروف إلا أنها أصل تركيبها، فهى أصوات مجردة تنضم إلى بعضها لتكون كلمات اللغة، والأصل فيها البناء على الوقف وعدم الإعراب ،وذلك لأنها حكايات وضعت على حروف معينة ،فلا تجرى مجرى الأسماء المتمكنة ولا الأفعال التى يجب لها الإعراب ،وإنما هى تقطيع لتلك الأسماء أوالأفعال التى لا يجب الإعراب فيها إلا مع كمالها ، ومن ثم يقال فيها: (ألف_باء_تاء_....) وهذا النوع من الحروف ليس هو المقصود من هذه الدراسة،وإنما المقصود بها هو النوع الثانى وهو (حروف المعانى).

وحروف المعانى هى (كلمات دلت على معنى فى غيرها فقط) كحروف الجر،وحروف العطف،وحروف النفى،وحروف الجواب،وحروف النداء،وغيرها من الحروف التى تؤدى مع غيرها فى الجمل معانى مختلفة.

(*) مدرس النحو والصرف بقسم اللغة العربية – كلية البنات– جامعة عين شمس.

وحروف المعانى تقوم بعدد من الوظائف المهمة فى الجملة ، فهى قد تدخل لإفادة معنى جديد فيما تدخل عليه كالسين وسوف عندما تدخلان على المضارع وتخلصانه للاستقبال ، و(هل) عندما تدخل على الجملة فتغير معناها من تقرير حالة معينة إلى الاستفهام عنها ، و(ما) الحجازية التى تغير شكل اللفظ بجوار إفادتها لمعنى النفى الذى لم يكن موجودا قبل دخولها .

وقد تدخل حروف المعانى الجملة فتؤدى وظيفة أخرى، وهى الربط بين اسمين أو بين فعلين كما تفعل حروف العطف ، أو الربط بين فعل واسم كحروف الجر ، أو الربط بين جملتين كأدوات الشرط .

وقد تدخل حروف المعانى الجملة فتؤدى وظيفة ثالثة وهى التأكيد ، وحينئذ تكون زائدة ، وذلك مثل (ما) الزائدة فى (فبما رحمة من الله لنت لهم) .

وقد خضع استخدام حروف المعانى فى الجمل والتراكيب لضوابط متعددة تطرق إليها النحاة فى مواضع مختلفة من كتبهم ، فقد تحدثوا عن هذه الحروف ، وأقسامها ، ومعانيها ، ووظائفها المختلفة ، وكل ما يتعلق بها من أحكام توضح كيف كانت هذه الحروف توظف فى الكلام .

ومن القضايا المتعلقة بحروف المعانى قضية كيفية الجمع بين أكثر من حرف فى الجملة الواحدة ، فمن خلال تتبع استخدام حروف المعانى وضوابطه عند النحاة يظهر أن الجمع بين أكثر من حرف من حروف المعانى فى الجملة الواحدة لم يكن متاحا بشكل مطلق ، وإنما منع النحاة ذلك فى مواضع كثيرة لأسباب متعددة مختلفة، وقد ترتب على هذا المنع نتائج ، وفى الصفحات الآتية محاولة لرصد ظاهرة منع الجمع بين حروف المعانى فى الجملة الواحدة ، وبحث أسبابها وما ترتب عليها من نتائج بهدف إلقاء الضوء على الضوابط التى تحكم جانبا من جوانب استخدام أحد

أهم عناصر التركيب وهو حروف المعانى ، وهو الجانب المتعلق بموانع الجمع بين أكثر من حرف فى جملة واحدة ، وكذلك بحث مدى ما تتسم به هذه الضوابط وأسبابها والنتائج المترتبة عليها من ضبط واضطراب ، وهو أمر يسهم فى النهاية فى إعطاء صورة واضحة عن كيفية توظيف حروف المعانى فى الجملة .

أولا : أسباب منع الجمع بين حروف المعانى فى الجملة .

إن المتتبع لمواقف النحاة الرافضة للجمع بين بعض حروف المعانى فى الجملة الواحدة من خلال الأبواب النحوية المختلفة يلاحظ أن النحاة قد بنوا مواقفهم على أسس مختلفة صرحوا بها فى مواضع متعددة ، هذه الأسس تمثل الضوابط التى تتحكم فى عدم إجازة الجمع فى جملة ما ، ويمكن تحديد أبرز هذه الضوابط فيما يأتى :

١ـ **رفض الجمع إذا ترتب على إجازته فساد المعنى** . وفساد المعنى قد يكون بأن يتحول المعنى إلى عكس المراد ، وذلك كما يظهر فى رفض البصريين القول بجواز الجمع بين (ما) و (إنْ) النافيتين ؛ لأن ذلك من شأنه أن يحول الكلام إلى الإيجاب ، فالنفى إذا دخل على النفى صار إيجابا، وأما نحو (ما إنْ زيد قائم) فإنْ فيها عندهم زائدة [١] .

والزيادة هنا يراد بها أنها بمنزلة (الباء ومن) وغيرهما من الحروف التى يراد بها التوكيد نحو : (ما لكم من إله غيره)[٢] ، ولكن ليس توكيدا للنفى على

---

(١) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ٢/صـ٦٣٦ – ٦٤٠ ، وشرح المفصل لابن يعيش ١٢٩/٨ ، ١٣٠ .

(٢) الخصائص لابن جنى ١١٠/٣ ، ١١١ .

أنها نافية بمعنى (ما) كما يذهب إليه الكوفيون الذين يرون أن (إنْ) هنا مبالغة فى النفى وتأكيد له ، وإنما توكيد لجملة الكلام[٣] مثل (من) فى الآية السابقة .

ولا يغير من موقف هؤلاء كون الجمع بين أكثر من حرفين من الحروف التى تؤدى معنى النفى ، فالأول عندهم يظل للنفى أما الباقى فيؤكد جملة الكلام ، وذلك كما فى قول الشاعر [٣]:

طعامهم لئن أكلوا معدٌ   وما إن لا تحاك لهم ثياب

وقد يراد بفساد المعنى أن الجمع قد يؤدى إلى محال، وذلك مثل الجمع بين حرفى عطف كما فى قوله تعالى : (فما لنا من شافعين ولا صديق حميم) ، فلا بمفردها دون الواو تعد عاطفة نافية، أما فى حالة وجود الواو كالآية المذكورة فهى مؤكدة للنفى ، وتبقى الولو عاطفة ولا يمكن عد (لا) عاطفة فى ذلك ونحوه ؛ لأن ذلك سيؤدى إلى دخول حرف العطف على مثله ومن المحال عطف العاطف[٤].

وقد يراد بفساد المعنى لاختلاف المعنى الذى يقتضيه أحد الحرفين مع المعنى الذى يقتضيه الحرف الآخر ، وذلك كاختلاف معنى الطمع والإشفاق الذى قد تقتضيه (لعل) مع معنى التحقيق واليقين الذى قد تقتضيه (أنّ) المشددة ؛ ومن ثم لا يجوز وقوع (أنّ) بعد (لعل) وإنما تقع بعد علم ويقين نحو (علمت أن الجيش قادم)[٥] ، ومنه أيضا اختلاف معنى التعريف للمعهود الذى تقتضيه (ال) مع معنى النداء للمخاطب الذى تقتضيه (يا) ومن ثم لا يجوز الجمع

---

(٣) الخصائص لابن جنى ٣/١١٠ ، ١١١ . شرح المفصل لابن يعيش ٨/١٣٠ .

(٤) شرح المفصل لابن يعيش ٨/١٠٤ .

(٥) شرح المفصل لابن يعيش ٨/٨٦ .

بينهما [٦] ، ومنه أيضا اختلاف دلالة الإنشاء التى يقتضيها دخول (لعل) و (ليت) على الجملة الاسمية مع دلالة الخبر التى يقتضيها دخول الفاء الصالحة للدخول على الخبر [٧] ؛ ومن ثم لا يجوز الجمع بينهما ، فلا يقال : (لعل الذى يأتينى فله درهم) [٨] ، وأيضا اختلاف معنى التأكيد وعدم تغيير معنى الابتداء الذى تقتضيه لام الابتداء عند دخولها الكلام مع معنى الاستدراك وتحويل الكلام عن معنى الابتداء الذى تقتضيه (لكنّ) ؛ ومن ثم لا يجوز الجمع بينهما كما فى نحو : (لكن خالد لكريم) [٩] .

٢- رفض الجمع إذا كانت إجازته تؤدى إلى مخالفة أصل من الأصول . وذلك كرفض البصريين الجمع بين (لكنّ) و (اللام) لكونه لو حدث لوجب أن تتقدم (اللام) لأن موضعها صدر الجملة ، ولما كان ذلك غير ممكن الحدوث لم يجز الجمع بينهما [١٠] ، ومن ذلك أيضا رفض الجمع بين (تاء التأنيث) المختوم بها الاسم المفرد المؤنث نحو (مسلمة) مع تاء الجمع التى يجمع بها جمع المؤنث مع الألف ،فعند جمع كلمة (مسلمة) جمعا مؤنثا يقال : (مسلمات) ولا يقال : (مسلمتات)

---

(٦) اللباب فى علل البناء والإعراب للعكبرى ٣٣٤/٢ ، ٣٣٥ .

(٧) الفاء التى تدخل على الخبر تدخل لمشابهة المبتدأ والخبر للشرط والجزاء ، والشرط والجزاء من قبيل الأخبار .

(٨) الفوائد الضيائية شرح كافية ابن الحاجب لنور الدين الجامى ٢٩١/١ .

(٩) شرح المفصل لابن يعيش ٦٤/٨ ، الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ٢٠٨/١ـ٢١٨ .

(١٠) اللباب فى علل البناء والإعراب للعكبرى ٢١٧/١ ، ٢١٨ .

لأن ذلك من شأنه أن يجعل من تاء التأنيث اللاحقة بالمفرد حشوا، وهى لا تقع حشوا[١١] ، ومنه أيضا رفض الجمع بين (تاء التأنيث) اللاحقة بالاسم المذكر وبين (الواو والنون) ومن ثم لا يجمع هذا الاسم جمعا مذكرا سالما فلا يقال فى مثل (طلحة) طلحون ؛ وذلك لأن التاء من خصائص التأنيث والواو من خصائص المذكر فلا يجمع بينهما[١٢] ، ومن ذلك أيضا رفض البصريين الجمع بين (يا) التى للنداء و(الميم المشددة) فى كلمة (اللهمّ) و بين (واو القسم) التى تعد عوضا عن الباء و (الباء) المستعملة فى القسم فلا يقال : (يا اللهم) ولا يقال : (وبالله لأفعلن) على أن الواو والباء للقسم ، والسبب فى ذلك الأصل الذى يقضى بأنه لا يجوز الجمع بين العوض والمعوض منه[١٣] .

٣- رفض الجمع إذا أدى اتصال الحرفين بكلمة إلى توهم أنهما من أصل الكلمة بما يؤدى إلى اللبس . وذلك كرفض النحاة الجمع بين (اللام) و(السين) ؛ فكلاهما على حرف واحد ومفتوحان ، وهما متصلان ببعضهما وبالكلمة اتصالا شديدا ، وهو أمر يدفع إلى توهم أنهما من الحروف الأصلية للكلمة[١٤] ، والسين بهذا تختلف

---

(١١) اللباب فى علل البناء والإعراب ١/١١٨ ، ١١٩ .

(١٢) اللباب فى علل البناء والإعراب ١/١٢١ ، ١٢٢ . ولا يغير من رأى هؤلاء أن المسمى منكر وأن التاء تحذف هنا ؛ لأن التاء وإن حذفت فهى مقدرة ، فاللفظ مؤنث على كل حال ، والعبرة فى الجمع باللفظ . اللباب . الصفحة السابقة .

(١٣) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ١/٣٤١ ، ٣٧٦ .

(١٤) المرتجل لابن الخشاب صـ١٦ ، ورصف المبانى فى شرح حروف المعانى للمالقى صـ٤٦١ ، ٤٦٢ .

عن (سوف) التى يجوز فيها هذا الجمع ، وذلك لكونها على ثلاثة أحرف وأشبهت لذلك الاسم فلا يوجد ما يمنع من دخول اللام عليها فى نحو (ولسوف يعطيك ربك فترضى)[١٥].

٤- رفض الجمع بين حرفين إذا لم توجد فيهما العلة التى سوغت الجمع بين نظيريهما. وذلك كرفض الجمع بين (مع) و (نون الوقاية) لأن(مع) حركة آخرها جعلتها تشبه الاسم فلم تعد تحتاج إلى النون التى تقى آخر بعض الحروف من الكسر حتى لا تشبه الاسم مثل (قطْ) ، ومن ثم لم يجز الجمع بينها وبين نون الوقاية[١٦]

٥- رفض الجمع بموجب قياس الأولى . وذلك كرفض الجمع بين (تاء التأنيث) و (تاء الجمع) عند جمع مثل كلمة (مسلمة) جمعا مؤنثا ، فلا يقال : (مسلمتات) ؛ وذلك لأنه يعد جمعا بين علامتى تأنيث فى كلمة واحدة ، وهذا لم يحدث مع المذكر فى نحو النسب إلى (بصرة) حيث يقال : رجل بصرى ، والأصل (بصرتى) فحذفوا التاء لئلا يقولوا فى المؤنث (بصرتية) فيجمعوا بين علامتى تأنيث ، فلما تحقق الحذف هنا مع المذكر كان الحذف فى الصورة الأولى مع المؤنث فى حال الجمع من طريق الأولى[١٧] .

٦- رفض الجمع إذا أدى إلى الثقل . وذلك كرفض الجمع بين (التنوين) و (الألف واللام) ؛ لأن الاسم ثقل بالألف واللام ؛ لإنه يصير بها معرفا أى : متناولا لشيء

(١٥) سورة الضحى الآية(٥)

(١٦) الكتاب لسيبويه ٣٧١/٢ .

(١٧) أسرار العربية لابن الأنبارى صـ٦٠ ، ٦١

بعينه ، فيثقل بذلك ولا يحتمل زيادة أخرى[١٨] ، وكذلك لا يجوز الجمع عند البصريين بين (يا) و (ال) ، فيا تفيد تعريف النداء ، و(ال) تفيد التعريف ، وكلاهما علامة لفظية واجتماعهما معا يمثل ثقلا ، ومن ثم فهو لا يجوز[١٩] .

٧- رفض الجمع إذا وجد ما يغني عنه بحيث لا يصبح هناك حاجة للجمع . وذلك مثل رفض البصريين لإظهار (أنْ) بعد (لام الجحود) ؛ وذلك لأن التقدير مع (لام الجحود) يكون على معنى المستقبل ، فالتقدير في (ما كان زيد ليفعل) هو : (ما كان زيد مقدرا لأن يفعل) أو نحو ذلك مما يوجب المستقبل، ولما كانت (أن) توجب الاستقبال صار من الممكن الاستغناء عنها اكتفاء بما توجبه (اللام) من معنى المستقبل[٢٠] .

٨- رفض الجمع إذا كان أحد الحرفين يقع في موقع لا يقع فيه الآخر . وذلك كرفض الجمع بين (لكنّ) و (اللام) بناء على أن (اللام) تقع في جواب القسم أما (لكن) فمخالفة لها في ذلك ؛لأنها لا تقع في جواب القسم ؛ ومن ثم لا تدخل (اللام) في خبرها ، هذا بخلاف (إنّ) فدخول (اللام) في خبرها جائز لكونها تماثلها في وقوع كل منهما في جواب القسم[٢١]

٩- رفض الجمع بموجب قياس الضد . وذلك كرفض الجمع بين (أنْ) الناصبة و(لام) الجحود ؛ لأن (لم يكن ليقوم) و (ما كان ليقوم) إيجابه (كان سيقوم) وهذه

(١٨) اللباب في علل البناء والإعراب للعكبري ٧٧/١ .

(١٩) الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٣٣٧/١ .

(٢٠) الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٥٩٥/٢ .

(٢١) الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٢٠٨/١ - ٢١٨ .

السين الواقعة فى الإيجاب لا يجوز الجمع بينها وبين (أنْ) الناصبة ، وبالتالى فإن (اللام) المقابلة لها لا يجوز أن يجمع بينها وبين (أنْ) الناصبة[٢٢] .

١٠- **رفض الجمع لأنه لم يرد به سماع عن العرب** . وذلك كرفض بعض النحاة دخول (الباء) فى خبر كل من (لا) العاملة عمل (ليس) و(لا) النافية للجنس، فلا يقال عند هؤلاء (لا رجل بقائم ولا قاعدا) و (لا رجل بقائم) ، والسبب فى ذلك أنه لم يأت به سماع صحيح ، على خلاف (ما) التى يجوز معها ذلك لسماعه فيها[٢٣] .

ثانيا : تأصيل ظاهرة منع الجمع بين حروف المعانى فى الجملة .

هذا العرض لأبرز أسباب رفض النحاة للجمع بين حروف المعانى فى الجملة الواحدة يضعنا أمام ظاهرة تحتاج إلى توضيح وتفسير .

إن تأصيل هذه الظاهرة يتطلب الرجوع أولا إلى الأصول التى كانت تحكم تصورات النحاة للحروف ، ووظائفها فى الكلام ، وخاصة الأصول التى أثرت فى آرائهم ومواقفهم المتعلقة بمنع الجمع بين الحروف .

لقد كانت النظرة السائدة للحروف هى أنها مختصرات للأفعال ونوائب عنها ، فهى تعطى من المعنى ما تعطيه الأفعال ، فالواو فى (جاء زيد وعمرو) تنوب عن (أعطف) و (هل) فى (هل حضر زيد؟) تنوب عن (أستفهم) و (ما) فى (ما حضر زيد) تنوب عن (أنفى) ، وهكذا ، فالأفعال اختصرت بالحروف ، فالأفعال تقتضى أزمنة ، وأمكنة ، وأحداثا ، ومفعولين ، وفاعلين ، ومحالا لأفعالهم وغير ذلك من معمولات الأفعال ، أما الحروف التى نابت عنها فلا تقتضى شيئا من ذلك ، فقد

---

(٢٢) الأشباه والنظائر للسيوطى ٣١٥/١ .

(٢٣) ارتشاف الضرب لأبى حيان ١١٣/٢ ، ١١٤ .

وضعت بدلا منها لضرب من الإيجاز والاختصار ، والفعل معها يظل ملحوظا مرادا فكأنه ثابت[٢٤] وبالرغم من أنها نائبة عن الأفعال فإنها لا تصلح لكل ما تصلح له الأفعال فلا يتعلق بها الظرف أو الجار والمجرور ، ولا ترفع فاعلا ولا تنصب مفعولا ، ولا يجمع بين اثنين لمعنى واحد فى الكلام ؛ لأن ذلك لو حدث فسيكون نقضا للغرض الذى من أجله أتى بها وتراجعا عما اعتزموه من الإيجاز[٢٥].

إذا فمنع الجمع بين حرفين من حروف المعانى لمعنى واحد فى الجملة كان أحد نتائج النظر إلى الحروف على أنها مختصرات للأفعال ؛ وذلك لأن الإتيان بأكثر من حرف لمعنى واحد فى جملة واحدة من شأنه أن ينقض الغرض الذى من أجله وضعت تلك الحروف ، ومن هنا رفض النحاة الجمع بين (ال) و (حرف النداء) ؛ لأنهما أداتا تعريف ، وبين (أى حرف من نواصب المضارع) و (حرف التنفيس) ؛ لأن الجميع أدوات استقبال ، وبين أداتى استثناء ، وبين أداتى تعدية ، وبين حرفى عطف، وغير ذلك من الحروف التى تأتى لمعنى واحد[٢٦] .

وأما ما ورد من النصوص الفصيحة التى حدث فيها الجمع بين حرفين لمعنى واحد فقد جعله النحاة من طرق توكيد جملة الكلام ، فالجمع بين (ما) ، و(إن) وكلاهما لمعنى النفى فى قول الشاعر:

وما إن طِبُّنا جبن ولكن ... منايانا ودولة آخرينا

وبين (الهمزة) و (هل) وكلاهما للاستفهام فى قول الشاعر :

---

(٢٤) الخصائص لابن جنى ١٠٩/٣ – ١١١ ، وشرح المفصل لابن يعيش ٦٢/٨، ٦٣، ١٢١ ، والأشباه والنظائر للسيوطى ٣٩٥/١ .

(٢٥) شرح المفصل لابن يعيش ١٢١/٨ .

(٢٦) الأشباه والنظائر للسيوطى ٣٩٣/١ .

سائل فوارس يربوع بشدّتنا　　　　أهل رأونا بسفح القاع ذى الأكم

وبين حرفى الجر (عن) و(الباء) وكلاهما بمعنى المجاوزة فى قول الشاعر :

فأصبح لا يسألنه عن بما به　　　　أصعَّد فى عُلْو الهوى أم تصوبًا

وبين (لام الابتداء) و(إن) وكلاهما للتوكيد فى مثل (إن زيدا لقائم) يعد من قبيل توكيد جملة الكلام بالحرف الثانى ، فالمعنى متحقق بالحرف الأول ، أما الحرف الثانى فهو خال عن هذا المعنى ، وهو بمنزلة الحروف التى يؤكد بها الكلام كالباء ولا وما ومن فى نحو (ما لكم من إله غيره) و (وما ربك بظلام للعبيد) .

فالحرف الثانى حرف زائد يؤكد جملة الكلام السابق ، وهذا لا بأس به عند أصحاب هذا الرأى(٢٧) .

وهؤلاء المجيزون للجمع على سبيل توكيد جملة الكلام بعضهم لا يفرق بين اجتماع الحرفين متجاورين واجتماعهما غير متجاورين ، فالصورتان جائزتان ، ولكن الأولى منهما يراد بها الإشعار بقوة التوكيد كالجمع بين (إن) و (ما) فى قول الشاعر :

طعامهم لئن أكلوا معد　　　　وما إن لا تحاك لهم ثياب

وهذا صريح كلام ابن جنى(٢٨)

والبعض الآخر لا يرى جواز ذلك إلا إذا كان بينهما فاصل كما فى (إن زيدا لقائم) و (فإما ترين من البشر أحدا) فجمع بين (إن) و (اللام) فى المثال الأول

---

(٢٧) الخصائص لابن جنى ١١١/٣ ، ومغنى اللبيب لابن هشام صـ٤٦١ ، ٤٦٢ .

(٢٨) الخصائص لابن جنى ١١١/٣ .

وبين (ما) و (النون) فى المثال الثانى وكلها حروف تفيد التأكيد ، وهناك فاصل بين كل حرفين فى كل مثال ، وهذا صريح كلام ابن القواس وابن الدهان[٢٩] .

ومن الأصول التى كانت تحكم تصورات النحاة للحروف ووظائفها أن الحرف أداة تغيير ، فهو يغير فى الجملة ولكنه هو نفسه لا يتغير[٣٠] ، وهذا ما يعبر عنه النحاة عندما يعرفون الحرف بأنه ما دل على معنى فى غيره ، فمن تدخل الكلام للتبعيض ، وهو تبعيض غيرها لا نفسها ، وقد تدخل (من) أيضا الكلام للدلالة على ابتداء الغاية ، وهى حينئذ تدل على ابتداء الغاية فى غيرها ، لا غاية نفسها ، وهكذا[٣١] ، وهو أيضا ما يعبرون عنه بقولهم: إن الحروف العاملة تنقسم إلى قسمين : قسم يدخل على الأسماء فقط كحروف الجر ، الذى يغير من شكل الاسم ويجعله مجرورا ، وقسم يدخل على الأفعال فقط كحروف جزم المضارع ، وهى حروف تغير من شكل الفعل فتجعله مجزوما[٣٢] .

إذن فالغالب فى الحروف أنها تغير فى مدلول الكلام وفى شكله ، ومن ثم فهى أدوات تغيير .

ومقتضى ذلك أن اجتماع حرفين فى جملة واحدة سواء أكانا بمعنى واحد أم بمعنيين مختلفين سيؤدى إلى الجمع بين تغيرين فى جملة واحدة ، وبالتالى فإن الأمر ينبغى أن يكون فى نطاق محدود ، ومضبوط بضوابط ، والسبب فى ذلك أن الجمع

---

(٢٩) الأشباه والنظائر للسيوطى ٣٩٥/١ ، ٣٩٦ .

(٣٠) الأصول لابن السراج ٤٣/١ .

(٣١) الإيضاح فى علل النحو للزجاجى صـ٥٤ .

(٣٢) الأصول لابن السراج ٥٤/١ ، ٥٥ .

بين تغيرين فى جملة واحدة عن طريق الجمع بين حرفين قد يؤدى إلى تناقض أو تعارض يفسد المعنى أو الإعراب أو يفسدهما معا بما يؤدى إلى اللبس والاضطراب فى فهم الأساليب وتحليلها .

ومن الأصول التى كانت تحكم تصورات النحاة للحروف ووظائفها أيضا أن الحروف عندما تدخل الكلام لفائدة ما فلا بد أن يكون مدخولها اسما أو فعلا فقط، فهى لا تحقق فائدة عندما يكون مدخولها حرفا ما ، ويظهر هذا من تقسيمهم للحروف إلى حروف تدخل على الأسماء دون الأفعال ، وحروف تدخل على الأفعال فقط ، وحروف تدخل على النوعين دون أن تختص بأحدهما ، والنوعان الأول والثانى يعملان لاختصاصهما ، أما النوع الثالث فلا يعمل لعدم اختصاصه[٣٣] .

إن العنصرين الأساسين فى تكوين الجملة هما الاسم والفعل ، فمنهما تتكون الجمل بنوعيها الاسمية والفعلية[٣٤] ، والحرف دوره ينحصر فى الدخول على أى منهما أو عليهما لأداء أغراض كثيرة[٣٥] ، وهذا هو المناط الوحيد لتحقيق الفائدة منه ؛ وبالتالى فإن دخوله على حرف آخر متجاورين ، يمثل استثناء من نمط استعماله المطرد ، الأمر الذى يحتاج إلى ضوابط تحقق فائدة منه لو حدث ، وتمنع ما قد ينشأ عنه لبس أو اضطراب . ومن الأصول التى كانت تحكم تصورات النحاة للحروف أيضا ما ذهب إليه معظم النحاة من أن الحروف لا يحدث بينها تنازع على

---

(٣٣) الأصول لابن السراج ١/٥٤ ، ٥٥ .

(٣٤) مغنى اللبيب لابن هشام صـ٤٩٢ .

(٣٥) الإيضاح فى علل النحو للزجاجى صـ٥٥ ، والأصول لابن السراج ١/٤٢ ، ٤٣.

العمل[٣٦] ، فهذا لا يجوز فى الحروف ، فالحروف ليس لها حظ فى العمل ، وإنما تعمل حملا على الفعل ، فهي فرع عن أصل[٣٧] .

وكون الأصل فى الحرف ألا يعمل مرده إلى عدم دلالته على الحدث كالفعل، وبالتالي فليس له معمولات يطلبها كالفعل[٣٨] ، فلا النافية للجنس تعمل مشبهة بالفعل كما شبهت (ما) و (إن) بالفعل ، وبالتالي يصير المنصوب بها بمنزلة المفعول به والمرفوع بها بمنزلة الفاعل[٣٩] ، فالمنصوب والمرفوع لا يعدان مفعولا به وفاعلا يتعلقان بالحرف تعلق المفعول به والفاعل بالفعل ، وإنما هما بمنزلة المفعول به والفاعل ؛ إذ ليس فى (لا) النافية للجنس معنى الحدث الذى يوجد فى الأفعال (كتب – زرع – قتل) والذي يتطلب معنى الفاعلية والمفعولية.

ولما كان الجمع بين حرفين فى جملة قد يؤدى فى بعض صوره إلى توهم التنازع ومن ثم القول به ، كما حدث فى قوله تعالى : (فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا) وفي قول الشاعر : حتى تراها وكأنَّ وكأنْ أعناقها مشدَّداتٌ بقرَن[٤٠]

---

(٣٦) ارتشاف الضرب لأبى حيان ٩٨/٣ ، شرح شذور الذهب لابن هشام صـ٤٩٩ ، والتصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهرى ٣١٧/١ ، وقد خالف ذلك الأصل كل من أبى على الفارسى وابن الطلع كما ذكر صاحب التوضيح

(٣٧) المقتصد فى شرح الإيضاح لعبد القاهر الجرجاني ٤٤٤/١ .

(٣٨) التصريح بمضمون التوضيح ٣١٧/١ .

(٣٩) معاني القرآن للأخفش ١٧٤/١ .

(٤٠) التصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهري ٣١٧/١ . والبيت من الرجز وهو لخطام المجاشعى أو الأغلب العجلى . المساعد على تسهيل الفوائد لابن عقيل ٣٩٩/٢ ، والدرر اللوامع على همع الهوامع للشنقيطى ١٦٠/٢ ، وحاشية الصبان على شرح الأشمونى ٦٢/٣ .

أصبح من الواجب تقييد هذا الجمع بضوابط أو منعه ؛ حتى لا يقع في الكلام ما يخالف أحد الأصول بما يؤدى إلى الاضطراب واللبس في ضوابط استخدام اللغة .

ومن الأصول التي كانت تحكم تصورات النحاة للحروف أيضا أن الحرف لا يكرر وحده وذلك عند إرادة التوكيد اللفظي ، وإنما يعاد مع ما دخل عليه من اسم أو فعل سواء أكان عاملا أم غير عامل ، ويفضل مع ذلك أيضا أن يكون هناك فاصل ، وذلك نحو قوله تعالى : (أيعدكم أنكم إذا متم وكنتم ترابا وعظاما أنكم مخرجون)[٤١] ومن أمثلة عدم وجود الفاصل قولنا : (إن زيدا إن زيدا منطلق) أما تكرار الحرف من غير إعادة أو فصل فلا يجوز، وما ورد منه يعد ضرورة ، وذلك نحو[٤٢]

إن إن الكريم يحلم ما لم يَرَيَنْ من أجاره قد ضيما

ونحو قول الآخر[٤٣] :

فلا والله لا يُلفى لما بي ولا للما بهم أبدا دواء

فهذا ونحوه ضرورة لا يقاس عليها ؛ وذلك لأنه فقد شرط التوكيد[٤٤] .

(٤١) سورة المؤمنون الآية (٣٥) .

(٤٢) البيت من الخفيف ، وهو في حاشية الصبان على شرح الأشموني ٦٢/٣ ،والدرر اللوامع على همع الهوامع للشنقيطي ١٦١/٢ ، ومعجم شواهد العربية للأستاذ عبد السلام هارون ، والبيت غير منسوب .

(٤٣) البيت من الوافر وهو لمسلم من معبد الوالبي . المساعد على تسهيل الفوائد لابن عقيل ٣٩٨/٢ ، وحاشية الصبان على شرح الأشموني ٦٢/٣ ، والدرر اللوامع على همع الهوامع للشنقيطي ١٦١/٢

ورفض الجمع بين الحرفين فى التوكيد اللفظى بدون إعادة مدخول الحرفين ووجود ما يفصل بينهما بالرغم من أن الأصل عدم الفصل بين التابع والمتبوع[٤٥] يثير التساؤل ، فما الداعى لاشتراط ذلك فى توكيد الحرف ؟ . إن رفض الجمع بين الحرفين من غير إعادة مدخولهما والفصل بينهما علله أحد القائلين به وهو ابن مالك قائلا بأنه لم يسمع سماعا يعول عليه ؛ وذلك بالرغم من بعض الشواهد التى ذكرها ثم وسمها بالضرورة[٤٦] ، وكذلك لأنه لم يقل به إمام يسند إليه[٤٧] .

ومما يمكن أن يفسر ذلك الموقف الرافض للجمع إلا على النحو المذكور تفريق الرافضين بين (حروف الجواب) وغيرها من حروف المعانى ، فحروف الجواب عندهم يجوز توكيدها لفظيا بإعادتها دون فصل أو تكرار لمدخولها ، وبالتالى فيجوز عندهم : (بلى بلى) و (نعم نعم) و (لا لا) وغير ذلك مما يستخدم فى الجواب ، وقد عللوا ذلك قائلين : لأن حرف الجواب قائم مقام جملة ، وكما أن التوكيد بالجملة لا يشترط فيه شىء فكذلك هاهنا[٤٨]

---

(٤٤) الأصول لابن السراج ٢٠/٢ ، وشرح التسهيل لابن مالك ٣٠٣/٣ ، وارتشاف الضرب لأبى حيان ٦١٧/٢ .

وقد خالف فى ذلك بعض النحاة كما هو ظاهر كلامهم كأبى إسحاق الصيمرى فى التبصرة والتذكرة ١٦٣/١ ، والزمخشرى فى المفصل . شرح المفصل لابن يعيش ٤١/٣ .

(٤٥) التصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهرى ١٢٩/٢ .

(٤٦) سبق ذكر الشاهدين اللذين أوردهما وهما (إن إن الكريم ...) و (فلا والله لا يلفى لما بى ...)

(٤٧) شرح التسهيل لابن مالك ٣٠٣/٣ .

(٤٨) شرح التسهيل لابن مالك ٣٠٣/٣ .

فالحروف هنا قسمت إلى نوعين : نوع صار له معنى فى ذاته لكونه صار بدلالته على الجواب كالجملة فى وضوحها واستغنائها عن غيرها فى الدلالة على معنى محدد ، وذلك كقولنا ردا على من سأل (أقام على ؟) : لا لا ، فلا قامت مقام (لم يقم على) وهى جملة واضحة لها معنى فى ذاتها لا يفتقر إلى شيء آخر .

أما النوع الآخر فيمثله جميع حروف المعانى الأخرى والتى تشترك فى أنها لا معنى لها فى ذاتها ، وإنما تدل على معنى فى غيرها ، وهذه الحروف يؤدى توكيدها توكيدا لفظيا دون إعادة مدخولها إلى تأكيد ما لا معنى له بما له معنى ، وذلك مثل (فى فى الحديقة شجر) فالأولى لا معنى لها والثانية لها معنى فى مدخولها ، وهى صورة تتنافى مع صورة التوكيد اللفظى التى تتمثل فى تكرار اللفظ السابق بنصه أو بلفظ آخر مرادف له ، فاللفظ الثانى فى هذه الصورة ليس هو الأول بنصه كما فى نحو (السماء السماء زاهية اللون) ولا بمعناه كما فى (الأسد الليث قادم نحونا) ، وإنما هو الأول فى الصورة اللفظية أما فى المعنى فلا مماثله ؛ لأن الأول ليس له معنى إلا بمدخول والمدخول غير موجود فلا معنى له ، ومن ثم لجأ النحاة إلى تقييد الجمع بين حرفين على سبيل التوكيد بإعادة المدخول ، ورفض أى صورة يجتمع فيها حرفان على سبيل التوكيد – بخلاف حروف الجواب – دون الالتزام بهذا الشرط .

<u>ثالثا : النتائج المترتبة على مواقع الجمع بين الحروف فى الجملة الواحدة</u> .

تبين من العرض السابق لظاهرة منع الجمع بين الحروف فى الجملة أن هناك أسبابا لهذا المنع ، هذه الأسباب بنيت على أصول تمثل التصورات التى كان

ينطلق منها النحاة فى تعاملهم مع الحروف وتحليلهم لها ولوظائفها فى الجملة ، وقد ترتب على هذا الموقف عدة نتائج تتمثل فيما يأتي :

١- القول بخلع الحروف للدلالة .

إنه أحد الوسائل التى استخدمها النحاة لتسويغ الجمغ بين حرفين متشابهين فى المعنى أو متناقضين فيه ، وهما وفقا لضوابط الجمع بين الحروف لا يجوز الجمع بينهما .

وخلع الأدلة هو تجريد أحد الحرفين المجتمعين من أحد معانيه الثابتة له وإبقاء ما عداه ، وذلك كما حدث فى قول الشاعر [٤٩]:

سائل فوارس يربوع بشدتنا　　　أهل رأونا بسفح القاع ذى الأكم

فقد جمع فى البيت بين حرفين كل منهما يدل على الاستفهام ، وهما (الهمزة وهل)، وهذا يعد من الجمع بين حرفين لمعنى واحد، وهو غير جائز عند معظم النحاة ومن ثم جعلت (هل) فى البيت بمنزلة (قد) ، وهو معنى جائز فيها ، وخلع عنها دلالة الاستفهام حتى يتم التخلص من الجمع بين حرفين لمعنى واحد [٥٠].

ومن ذلك أيضا القول بخلع (أم) لدلالة الاستفهام واقتصارها على الدلالة على العطف –وهما معنيان لها– عندما وردت مجتمعة مع هل فى قول الشاعر [٥١]

---

(٤٩) البيت من قصيدة لزيد الخيل. شرح المفصل لابن يعيش ١٥٢/٨ ويروى (فهل رأونا) و(أم هل ، ولا شاهد فيه حينئذ . مغنى اللبيب لابن هشام ص٤٦٢ ، وخزانة الأدب ٥٠٦/٤ .

(٥٠) شرح المفصل لابن يعيش ١٥٢/٨ ، ١٥٣ ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن مجىء (هل) بمعنى (قد) مختلف فيه ، فقد أنكره ابن هشام على من أثبته كالزمخشرى وابن مالك . مغنى اللبيب ص ٤٦٠، ٤٦٢

(٥١) البيت لعلقمة الفحل . الكتاب ٤٨٧/١ . الأصول لابن السراج ٦٠/٢

أم هل كبير بكى لم يقض عبرته إثر الأحبة يوم البين مشكـــوم

فقد خلصت هنا للعطف بمعنى (بل) للترك [٥٢]

ومن ذلك القول بخلع (ألا) لدلالة التنبيه واقتصارها على الدلالة على افتتاح الكلام – وهما معنيان لها – عندما وردت مجتمعة مع (يا) ويصير التنبيه الذى كان فيها ليا فقط دونها ، وذلك كما فى قوله تعالى : (ألا يا اسجدوا لله) [٥٣] . وذلك على القراءة بتخفيف (ألا) ، وفى قول الشاعر [٥٤] :

ألا ياسنا برق على قلل الحمى لهنك من برق على كريم [٥٥]

ومن ذلك القول بخلع (لام الابتداء) الداخلة على المضارع لدلالة الحال واقتصارها على الدلالة على التوكيد ــ وهما معنيان لها ــ عندما وردت مجتمعة مع (سوف) وهى حرف يدل على الاستقبال فى قوله تعالى [٥٦]: (ويقول الإنسان أإذا ما مت لسوف أخرج حيا) ، وذلك فرارا من التناقض الناجم عن القول بالجمع بين حرفين أحدهما يدل على الحال ، والآخر يدل على الاستقبال [٥٧].

٢- القول بزيادة أحد الحرفين

إنها وسيلة أخرى من وسائل تخريج بعض النصوص التى ورد فيها جمع بين حرفين ، لجأ إليها الرافضون لهذا الجمع ، وذلك كما فعل ابن هشام مؤيدا البصريين

---

(٥٢) شرح المفصل لابن يعيش ١٥٢/٨، ١٥٣.

(٥٣) سورة النمل . الآية (٢٥) .

(٥٤) البيت فى خزانة الأدب ٣٣٩/٤ . والخصائص لابن جنى ١٩٧/٢ .

(٥٥) الخصائص لابن جنى ١٩٧/٢ .

(٥٦) سورة مريم الآية (٦٦)

(٥٧) الكشاف للزمخشرى ٤١٧/٢ .

فى رفضهم للجمع بين (لكن) و(اللام) ، فقد وجه ما أورده الكوفيون شاهدا على جواز الجمع ، وهو قول الشاعر[٥٨] :

يلومونني فى حب ليلى عواذلى　　　ولكننى من حبهـا لعميد

وجهه على أن (اللام) زائدة [٥٩] ، فالحرفان عند البصريين مختلفان فى المعنى ، فاللام إما أن تكون للتأكيد أو للقسم ، فإذا كانت الأولى فلا تحسن مع (لكن) لمخالفتها لها فى المعنى ، فلكن للاستدراك ، وهو معنى يخالف التوكيد ، وإذا كانت الثانية فلا تحسن مع (لكن) لكون لكن لا تقع فى جواب القسم فتخالفا فى هذا الاستعمال أيضا ، ومن ثم لا يصلح الجمع بينهما كما جمع بين (إن) و(السلام) لا تفاق (إن) (واللام) فى دلالتهما على التأكيد ووقوع كل منهما جوابا للقسم .

ومن ذلك أيضا القول بزيادة (الواو) فى نحو : (ما قام زيد ولكن عمرو) ، وذلك حتى يسلم ل (لكن) معنى العطف ، أى : تكون حرف عطف ، وهذا لا يتأتى إذا قيل بأن الواو عاطفة ؛ لأنه جمع بين حرفين بمعنى واحد وهو ما لا يجوز، ومن ثم فعند القائلين بذلك يجوز استعمال (لكن) حرف عطف اذا وليها

---

(٥٨) غير منسوب فى الإنصاف فى مسائل الخلاف ٢٠٩/١ ، وخزانة الأدب ٣٤٣/٤ ، ومغنى اللبيب ص ٣٠٧ ، ولم تورد هذه المصادر شطره الأول ، وإنما أورده ابن عقيل فى شرحه على الألفية ٣٦٣/١ .

(٥٩)مغنى اللبيب ص٣٠٧ ، ص٣٨٥ ، وراجع رأى كل فريق فى هذا الجمع وأدلته فى الإنصاف فى مسائل الخلاف المسألة (٢٥) ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن القول بزيادة اللام هو أحد الوسائل التى ضعف بها البصريون رأى الكوفيين ودليلهم ، وقد ضعفوه أيضا بالقول بأنه شاذ لا يؤخذ به لقلته ، وبأنه لا يعرف له قائل ولا تتمة ولا نظير، وبتوجيهه على أن أصل (لكن) لكن اننى ثم حذفت الهمزة تخفيفا ، ونون لكن لالتقاء الساكنين.

مفرد بشرطين : أولهما أن يتقدمها نفى أو نهى ، وثانيهما ألا تقترن بالواو ، فإذا اقترنت بالواو كالمثال المذكور فالمخرج هو القول بأنها زائدة لازمة أو زائدة غير لازمة [٦٠].

٣- رفض إلحاق حرف بباب نحوى ، نظرا لأن الحرف الآخر ينتسب إلى هذا الباب .

وذلك كرفض بعض النحاة إلحاق (إما) بحروف العطف ؛ وذلك لأنه لا يليها معطوف إلا وقبلها الواو ، وذلك نحو قوله تعالى [٦١]: (حتى إذا رأوا ما يوعدون إما العذاب وإما الساعة) ، وحروف العطف لا يدخل بعضها على بعض، ولما كانت (إما) لا يفارقها غالبا حرف الواو ـ وهو حرف عطف ـ عندما يكون بعدها معطوف صارت بذلك لا تصلح أن تكون حرف عطف [٦٢].

ومن ذلك أيضا رفض إلحاق (حاشا) بحروف الجر عندما لا تكون للاستثناء، وذلك كما فى قراءة عبد الله بن مسعود وأبى بن كعب (حاشا الله) [٦٣]

---

(٦٠) مغنى اللبيب لابن هشام ص ٣٨٦،٣٨٥ ، وهناك تخريجان آخران لهذا الأسلوب مبنيان على أساس جعل (الواو) عاطفة وتجريد (لكن) من ذلك .

(٦١) سورة مريم الآية (٧٥) .

(٦٢)ذهب إلى ذلك ابن مالك موافقا يونس ، وابن كيسان وأبى على الفارسى . شرح التسهيل لابن مالك ٣٤٣/٣ ، ٣٤٤ وانظر شرح المفصل لابن يعيش ١٠٣/٨، ١٠٤ ، ومغنى اللبيب لابن هشام ص ٨٤، ٨٥.

(٦٣) المحرر الوجيز لابن عطية ٤٩٦/٧ ، والمحتسب لابن جنى ٣٤١/١ .

فقد رفض ابن هشام ما ذهب إليه ابن عطية من عدها جارة في هذه القــراءة ، وذلــك لدخولها على اللام في قراءة السبعة ، والجار لا يدخل على الجار [٦٤].

ومن ذلك أيضا رفض كثير من النحاة إلحاق (لــو) بــالحروف المصــدرية ، وذلك لاجتماعها مع (أنّ) في مثل قوله تعالى: [٦٥] (وما عملت من سوء تــود لــو أن بينها وبينه أمدا بعيدا) [٦٦]

٤- وجوب وجود وصلة بين الحرفين.

والوصلة هي كلمة تصل بين الحرفين وتجعل من اجتماعهما أمــرا مقبــولا ، فوجودها اذا مبعثه عدم صلاحية الجمع بين الحرفين لسبب مــا ، ثــم تــأتي هــذه الوصلة لتزيل هذا السبب ،وذلك كما في نداء المعرف بأل ،فقد منــع النحــاةالجمع بين أداة النداء (يا) و (ال) التعريفية ؛لأن (يا)تفيد التخصيص ، والتخصــيص ضرب من التعريف ،و (ال) تفيد التعريف ،ومن ثم صار أحدهما كافيا للغــرض ،وكذلك لأن (ال) تفيد تعريف العهد وهــو يقتضــي الغيبــة ،و(يــا) خطــاب لحاضر ،ومن ثم تنافى الغرضان ،فلم يجمع بينهما ،ولما كانــت الحاجــة تقتضــي

---

(٦٤)مغني اللبيب لابن هشام ص١٦٥ ، ورأى ابن عطية في المحرر الوجيز ٤٩٨/٧ وقد استشهد عليه بقول الشاعر:

حاشا أبي ثوبان إن به ضنا على الملحاة والشتم

وقد قال بذلك أيضا ابن جني عند توجيه تلك القراءة واستشهد بالشاهد نفسه . المحتسب لابن جني ٣٤١/١ .

(٦٥)سورة آل عمران الآية (٣٠) .

(٦٦)مغني اللبيب لابن هشام ص٣٤٩،٣٥٠ .

أحيانا نداء ما فيه (ال) شرط النحاة لذلك وجوب وجود (أى) لتكون وصله بين (يا) و (ال) يزول بوجودها السببان المانعان للجمع ، ولذلك ينادى الرجل بقولنا (يا أيها الرجل) فالمنادى هنا هو كلمة (أى) وليس كلمة (الرجل)[67].

٥- إلحاق حرف بباب نحوى بناء على عدم جواز الجمع بينه وبين حرف ينتمي لهذا الباب .

إن الأصل عند النحاة – كما سبق – عدم جواز اجتماع حرفين لمعنى واحد ، ومن ثم جعل عدم جواز الجمع بين (واو العطف) والواو المسماة (واورب) دليلا يوضح أن الثانية عاطفة ، فلو صح دخولها عليها لم تكن عاطفة ، وذلك مثل (واو القسم) التى تدخل عليها (واو العطف) كما فى(ووالله لا أنصر ظالما) أما (واو رب) فلا تصلح لذلك الجمع ، وهذا دليل يعزز القول بأنها حرف عطف[68].

٦- قوة شبه الحرف بالفعل تسوغ الجمع بينه وبين حرف آخر .

كل من (لعل) و(ليت) حرف ، ولكنهما يختلفان فى جواز دخول نون الوقاية على كل منهما ، فليت لا خلاف فى أن نون الوقاية تلحق بها دون تقييد بشروط ودون وصف لذلك بالندرة أو الكثرة ، ومن ثم يقال: (ليتنى) أما (لعل) فدخول نون الوقاية عليها قليل عند أكثر النحاة ، ومن ثم فلا يكاد يقال : (لعلنى) إلا قليلا .

---

(٦٧)شرح المفصل لابن يعيش ٨/٢ ، ٩ ، ومغنى اللبيب لابن هشام ص ١٠٩ .

(٦٨)مغنى اللبيب لابن هشام ص ٤٧٣ .

والفرق بين (لعل) و(ليت) يكمن فى أن (ليت) أقوى شبها بالفعل من (لعل) فليت تغير معنى الابتداء كالفعل ، وتخالف حروف الجر فى أنها لا تعلق ما بعدها بما قبلها ؛ أما (لعل) فهى تشبه حروف الجر فى أنها تعلق ما بعدها بما قبلها كما فى : (تب لعلك تفلح) ومن ثم تضعف عن درجة ليت فى مشابهة الفعل (٦٩).

وهكذا صارت قوة مشابهة (ليت) للفعل مسوغا للجمع بينها وبين (نون الوقاية) .

٧- تأخير ما حقه الصدارة فى الكلام .

لام الابتداء موضوعه لتأكيد المبتدأ ، وموضعها الأصلى فى صدر الكلام ، ولهذا السبب سميت (لام الابتداء) ، فإذا دخلت اللام جملة مبدوءة بإن وجب تأخير اللام إلى الخبر ؛ لأن مجيئها مع (إن) فى أول الكلام يعد جمعا بين حرفين لمعنى واحد ، والجمع بينهما هكذا على سبيل الاقتران غير جائز؛ لأنه لا يجوز أن يتوالى حرفان لمعنى واحد ، ومن ثم يقال فى هذه الحالة (إن محمدا لقائم) (٧٠).

٨- القول بفعلية الحرف أو باسميته .

---

(٦٩)التصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهرى ١/١١١،١١٢ ، والإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ١/٢٢٦ .

(٧٠)اللباب فى علل البناء والإعراب للعكبرى ١/٢١٦ وقد ذكر العكبرى ثلاث علل لتأخير اللام) وعدم تأخير (إن) أولها أن (إن) عاملة و(اللام) غير عاملة وتأخير غير العامل أولى ، والثانى أن (اللام) تؤثر فى المعنى فقط و (إن) تؤثر فى اللفظ والمعنى فكان إقرارها ملاصقة للفظ الذى تعمل فيه أولى ، والثالث أن (إن) إذا تأخرت إلى الخبر فنصبته وارتفع ما قبلها تغير حكمها ، وإن بقى ما قبلها منصوبا وما بعدها مرفوعا لزم منه تقديم معمولها عليها.

لقد استخدم عدم الجمع بين حرفين دليلا على أن ما يرد مقترنا بحرف قد يكون اسما أو فعلا ، ولا يكون حرفا ؛ لأن الحرف لا يقترن بالحرف .

فحاشا فى الاستثناء عند الكوفيين فعل وليست حرفا ، وقد استدل بعضهم على ذلك بأنها قد ترد أحيانا مقترنة بلام الجر نحو قوله تعالى : (وقلن حاش لله ما هذا بشرا) فلام الجر حرف ، والحرف لا يتعلق بالحرف ، ومن ثم تعد (حاشا) فعلا وليست حرفا .

وقد بنى البصريون موقفهم الرافض للقول بأنها فعل ، والمتمسك بكونها حرفا على دليل مشابه وهو أنها لا تقبل دخول (ما) عليها ، فلا يقال : (ما حاشى زيدا) وذلك كما يقال : (ما خلا) و(ما عدا) ، ومن ثم فعدم قبولها لدخول الحرف (ما) عليها دليل على أنها حرف وليست فعلا ، فالحرف لا يدخل على الحرف ولكنه يدخل على الفعل [٧١].

ومن ذلك عد بعض النحاة (عن) اسما بمعنى الجهة والناحية إذا دخلت عليها (من) كما فى قول الشاعر[٧٢] :

فلقد أرانى للرماح دريئة من عن يمينى تارة وأمامى

أى : من ناحية يمينى ؛ وذلك لأن حرف الجر لا يدخل على مثله .

فعلى بذلك تصير اسما يدل على معنى فى نفسه كبقية الأسماء والمعنى الذى تدل عليه هنا هو المكان[٧٣].

(٧١)الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ٢٨٠/١ .

(٧٢)البيت لقطرى بن الفجاءة . خزانة الأدب ٢٥٨/٤ .

٩- التركيب أحد مسوغات الجمع بين الحرفين .

والمقصود بالتركيب هنا أن يكون أحد الحرفين جزءا من كلمة أخرى ، هذه الكلمة مركبة من هذا الحرف مع آخر غيره ، وذلك مثل (ألا) فهي قبل التركيب حرفان هما : همزة الاستفهام و(لا) النافية ، وبعد التركيب صارت كلمة واحدة تؤدى معنى (التنبيه) نحو (ألا إنهم هم السفهاء ولكن لا يعلمون)[٧٤].

ومن ثم جاز أن تدخل (ألا) على (لا) النافية في نحو قول الشاعر[٧٥]:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

وبدون التركيب لا يصح أن تدخل (لا) النافية على مثلها لأنه جمع بين حرفين لمعنى وهو لا يجوز .

وقد سوغ التركيب هذا الجمع لأن الحرف بالتركيب يفقد خصائصه التي كانت له قبل التركيب ويصير مع الحرف الآخر كلمة أخرى لها خصائص جديدة ، ومن ثم فلما فقدت (لا) معنى النفي بالتركيب مع الهمزة وصار لها مع الهمزة معنى

---

(٧٣)شرح المفصل لابن يعيش ٨/٤٠،٤١،٤٢ . وقد ذكر ابن هشام في المغنى أن الاسمية قد تتعين في (عن) أيضا إذا دخل عليها الحرف (على) ثم علق بقوله : وذلك نادر مغنى اللبيب ص١٩٩.

(٧٤)سورة البقرة الآية (١٣) .

(٧٥)البيت لعمرو بن كلثوم . خزانة الأدب ٦/٤٣٧

جديد وهو (التنبيه) أمكن فى هذه الحالة أن تدخل على (لا) النافية فى مثل الشاهد المذكور[٧٦] .

١٠- جواز التعلق بالحرف بناء على نيابته عن الفعل .

عد بعض النحاة (يا) فى النداء نائبة عن الفعل (أدعو) تقوم مقامه ، وأحد أسباب هذا القول أن (يا) تدخل على حرف الجر كما فى أسلوب الاستغاثة (يا لزيد لعمرو) فلام الاستغاثة حرف جر وحرف الجر يحتاج إلى متعلق ، وهذا المتعلق لا يكون حرفا ؛ لأن الحرف لا يتعلق بالحرف ، ولما كانت (يا) حرفا يمثل حقيقة فعل النداء وهو (أدعو) قيل بنيابته عنه وقيامه مقامه حتى يصح تعلق حرف الجر به ، ولولا هذا القول بالنيابة والتعلق لما جاز الجمع بينهما على النحو المذكور فى أسلوب الاستغاثة[٧٧] .

١١- الغاء عمل الحروف

من شروط عمل (لا) النافية للجنس أن يكون اسمها نكرة فلا تدخل (لا) النافية للجنس على المعرفة ، والسبب في ذلك أن المعرفة ليس لفظ جنس حتى ينتفي الجنس بانتفائه ، فالتعريف تحديد وتعيين .

والنحاة لايفرقون بين المعارف في هذا الشرط ومن ثم نجدهم لا يجيزون دخول(لا)النافية للجنس على المعرف ب (ال) الجنسية ، وذلك بالرغم من أن المعرف ب (ال) الجنسية شأنه شأن النكرات لا تدل على واحد معين نحو (النهر

---

(٧٦)شرح المفصل لابن يعيش ١١٥/٨ ، ومغنى اللبيب لابن هشام ص٩٥،٩٦.

(٧٧)الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ٣٢٦/١،٣٢٧ .

عذب) فالدلالة هنا هى الجنس المحض ، فاللفظ المقترن بـ (أل) الجنسية يكون معرفة من حيث اللفظ تجرى عليه أحكام المعرفة ، أما معناه فهو يتساوى مع النكرة فى الدلالة على الشيوع[٧٨] ، ويعلل النحاة ذلك بأن (لا) النافية للجنس حرف يدل على الاستغراق ، و(ال) الجنسية حرف يقبل الاستغراق أيضا ، فلو عملت (لا) النافية للجنس فى المعرف بـ (ال) الجنسية لكان ذلك جمعا بين حرفين متفقين فى المعنى وهو ما لا يجوز . وقد ترتب على ذلك أنها إذا دخلت على المعرف بـ (ال) الجنسية لا تعمل مطلقا ، لا عمل (إن) ولا عمل (ليس) ، ووجب مع إلغاء عملها تكريرها ليكون التكرير جبرا لما فاتها من نف الجنس الذى لا يمكن أن يحصل مع المعرفة ، فيقال : (لا القوم قومى ولا الأعوان أعوانى) .[٧٩]

١٢- **حذف أحد الحرفين** . والحذف هنا سببه وجود الحرف الآخر ، بما يؤدى إلى الجمع بينهما ، وهو ما لا يجوز ، وذلك كحذف التنوين لدخول (ال) فى نحو :

---

(٧٨)الفرق بين النكرة والمعرف ب(ال) الجنسية يكمن فى أن النكرة تدل على معنى شائع مبهم يصدق على كل فرد من أفراد الشيء المتحدث عنه فكلمة (طفل) مثلا تدل على كل من هو فى مرحلة عمرية معينة يحتاج فيها إلى رعاية خاصة ولا يكلف فيها بتكاليف شرعية ، فهى كلمة تصدق على كل فرد تنطبق عليه هذه الصفات ، أما المعرف ب (ال) الجنسية فالمراد منه تعريف الجنس كله لالأحد أفراده أى أن كلمة (الطفل) تعنى كل واحد من هذا الجنس الذى عرفناه بصفات معينة دون إحاطة بكل أفراده ، ومن ثم نجد المعرف بـ(ال) الجنسية يمكن وصفه بالجمع نحو قوله تعالى : (أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء) .

(٧٩)الأشباه والنظائر للسيوطى ٣٩٦،٣٩٥/١ ، شرح الكافية لابن الحاجب ٢٥٨،٢٥٧/١ ، شرح المفصل لابن يعيش ١٩/٩ .

(الرجل)[٨٠] وذلك لأن الاسم ثقل بالألف واللام فلم يحتمل زيادة أخرى ، وثقل الاسم بالألف واللام سببه أنه عرف بها فصار متناولا لشيء معين بعينه ، وذلك بخلاف النكرة التى تعد أخف الأسماء [٨١].

ومن ذلك أيضا حذف (ال) لدخول أداة النداء (يا) فى نحو (يا رحمن) وذلك لأنه يؤدى إلى اجتماع تعريفين فى كلمة : تعريف النداء ، وتعريف الألف واللام وهو ما لا يجوز [٨٢].

تعقيب :

إن الجمع بين حرفين من حروف المعانى فى جملة واحدة ترتبت عليه أحكام مؤثرة فى الجملة التى يحدث فيها ذلك الجمع ، وفيهما أيضا ، وذلك سواء أكان الجمع بين حرفين عاملين أم غير عاملين أم أحدهما عامل والآخر غير عامل .

فالجمع بين (لام الابتداء) و(قد) أكد أن دلالة الماضى بدخول (قد) أشبهت دلالة المضارع ، وذلك لأن لام الابتداء لا تدخل إلا على الاسم وإنما دخلت المضارع لشبهه بالاسم ، ومن ثم فدخولها على الماضى المقترن بقد فى نحو (إن محمدا لقد قام) دليل على أن دلالة الماضى تحولت بقد إلى دلالة المضارع وهى الحال [٨٣] .

(٨٠)مغنى اللبيب لابن هشام ص٨٤٣ ، واللباب فى علل البناء والإعراب ٧٧/١ .
(٨١)مغنى اللبيب لابن هشام ص٨٤٣ ، واللباب فى علل البناء والإعراب ٧٧/١ .
(٨٢)مغنى اللبيب لابن هشام ص ٨٤٥ ، والإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الانبارى ٣٣٧/١ .
(٨٣)مغنى اللبيب لابن هشام ص٢٣٠

والجمع بين (لام الجر) و (كي) في نحو (جئت لكي أعمل) يثبت أن كي هنا ناصبة وليست حرف جر ؛ وذلك لأن (اللام) حرف جر ، وحرف الجر لا يدخل على مثله [٨٤].

والجمع بين (يا) و (الميم المشددة) في قولهم (يا اللهم) يثبت أن الميم ليست عوضا من (يا) ؛ لأنها لو كانت عوضا لم يجمع بينهما ؛ لأنه لا يجوز الجمع بين العوض والمعوض [٨٥].

والجمع بين (باء الجر) و(ما الكافة) يترتب عليه عند من يثبت ذلك أن تكف الباء عن العمل ، وأن يليها الفعل وأن يصير معنى (بما) حينئذ هو التقليل فتصير بمعنى (ربما) [٨٦].

والجمع بين (حتى) و(إن المكسورة) في نحو (مرض على حتى إنهم لا يرجونه) يثبت أن حتى ليست بحرف جر لأن حرف الجر إذا دخل على (إن) فتحت همزتها نحو قوله تعالى[٨٧]:(ذلك بأن الله هو الحق) [٨٨].

والجمع بين (واو العطف) و(لا النافية) في نحو (والله لا كلمت زيدا ولا عمرا) يترتب عليه أن يصبح المعنى الامتناع من كلام الاثنين ، وذلك لأن

---

(٨٤)شرح المفصل لابن يعيش ١٥/٩ .

(٨٥)الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٣٤١/١ .

(٨٦)ارتشاف الضرب لأبي حيان ٤٢٩/٢ .

(٨٧)سورة الحج الآية (٦) .

(٨٨)مغني اللبيب لابن هشام ص١٧٦ .

(الولو) للجمع ، وإعادة (لا) كإعادة الفعل فيصير الكلام جملتين ، وذلك يقتضي أنه لا يمكن أن أكلم أحدهما [٨٩].

والجمع بين (إن) الناسخة و (ما) غير الموصولة يترتب عليه أن تكف (إن) عن العمل ويرتفع ما بعدها بالابتداء ويجوز أن تليها الجملة الفعلية [٩٠].

والجمع بين (همزة الاستفهام) و (لا النافية) ينشئ حرفا مركبا هو (ألا) يفيد معنى جديدا يختلف عن كل من الاستفهام والنفى ، وهو الدلالة على تحقيق ما بعده ، ومن ثم لا تكاد تقع الجملة بعدها الا مصدرة بنحو ما يتلقى به القسم نحو قوله تعالى : (ألا إن أولياء الله لا خوف عليهم ولا هم يحزنون)[٩١].

ومثل (ألا) فى حدوث معنى جديد بالتركيب لم يكن فى كل من الحرفين : (لولا ، ولوما ، وهلا) فقد صارت هذه الحروف تدل على التخصيص بعد أن كانت (لو) فى (لولا) تدل على امتناع الشيء لامتناع غيره و(لا) تدل على النفي ، و(لو) فى (لوما) تدل على نفس المعنى السابق ، و(ما) تدل على النفي ،وكذلك (هل) فى (هلا) تدل على الاستفهام و (لا) تدل على النفى [٩٢].

والجمع بين (إذا الفجائية) و (قد) يترتب عليه جواز نصب الاسم بعدها على الاشتغال فى نحو (خرجت فإذا زيدا قد ضربه عمرو) وبدون (قد) لا يجوز النصب ؛ لأن إذا الفجائية لا يليها الا الجمل الاسمية تفريقا بينها وبين

(٨٩)ارتشاف الضرب لأبى حيان ٦٣٦،٦٣٥/٢ .
(٩٠)ارتشاف الضرب لأبى حيان ١٥٨،١٥٧/٢ .
(٩١) مغنى اللبيب لابن هشام ص٩٦.
(٩٢) شرح المفصل لابن يعيش ١٤٤/٨ .

الشرطية ، فلما دخلت (قد) حصل الفرق ؛ لأن إذا الشرطية لا تقترن بقد [٩٣] والجمع بين (إن الشرطية) و(لم) يترتب عليه أن يكون الجزم ب(لم) وليس بإن ؛ وذلك لأن(لم) عامل يلزمه معموله ولا يفصل بينهما ، و(إن) يجوز أن يفصل بينها وبين معمولها بمعمول معمولها نحو (إن زيدا تضرب أضربه)[٩٤].

والجمع بين (إن الشرطية) و(ما) المؤكدة يترتب عليه دخول نون التوكيد وإن لم يكن الشرط من مواضعها ؛ لأن موضع النون هو الأمر والنهى وما أشبههما ، والسبب فى ذلك أن (ما) لما لحقت أول الفعل بعد (إن) أشبهت اللام فى (والله ليفعلن فما هنا حرف توكيد كاللام ، ومن ثم فكما لزمت النون بعد (اللام) تلزم بعد (ما) كما فى (فإما ترين من البشر أحدا ..) [٩٥]وبهذا صار الشرط من مواضع النون بعد أن لم يكن موضعا لها [٩٦].

والجمع بين (هل) الاستفهامية و (لا) النافية يترتب عليه حكم لم يكن قبل التركيب ، وهو أنه يجوز أن يعمل ما بعد (هل) فيما قبلها وذلك نحو : (زيدا هلا ضربت) أما قبل التركيب فلم يكن يجوز ذلك ؛لأن (هل) لا يعمل ما بعدها فيما قبلها [٩٧].

وهكذا تنوعت الآثار المترتبة على الجمع بين حرفين من حروف المعانى فى الجملة ، فالجمع قد يحدث فى الجملة معنى جديدا أو حكما إعرابيا مختلفا عما

---

(٩٣) مغنى اللبيب ص٢٣٢،٢٣٣ .

(٩٤) اللباب فى علل البناء والإعراب للعكبرى ٥٢/٢ .

(٩٥) سورة مريم الآية (٢٦) .

(٩٦) شرح المفصل لابن يعيش ٥/٩ .

(٩٧) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الانبارى ٢١٣/١ .

كان قبل الجمع ، وكذلك قد يحدث في الحروف التي يحدث بينها الجمع تغيرا في الشكل والوظيفة والمعنى الذى تؤديه هذه الحروف .

إن الجمع بين حرفين في الجملة أمر لا يمكن الاستغناء عنه لما يؤدى إليه من أغراض متعددة لا غنى عنها كتأكيد المعنى الذى يؤديه أحدهما ، وإحداث معنى جديد لم يكن ليوجد بدون الجمع ، ونفى صفة ما عن أحد الحرفين ككونه عوضا عن الحرف الآخر ، وإثبات صفة ما لأحد الحرفين ككونه منزلا منزلة ما هو من أصل الكلمة المتصل بها ، وتبرير حكم نحوى لم يكن موجودا قبل الجمع ، وتعويض ما فقده أحد الحرفين بالحذف ، وغير ذلك من الأغراض التي تظهر من العرض السابق لنماذج من الحروف التي حدث بينها الجمع في الجملة .

وبالجملة فالجمع ينشيء معاني جديدة وينشئ أحكاما جديدة ،وكذلك يزيل معاني كانت موجودة ويزيل أحكاما كانت قائمة ، ومن ثم صار الجمع أحد أسس بناء الجملة ، وبالتالي وجب ضبطه بضوابط تسهم في جعله عامل بناء يحقق أغراضه وفوائده دون إحداث اضطراب في معنى الجملة وبنائها ، وتجعله أيضا موافقا لأصول اللغة وضوابطها العامة ؛ حتى ينتفي أى لبس أو فساد قد ينشأ عن الجمع ، وخاصة أن حروف المعاني كثيرة العدد ، ومتنوعة المعاني ، ومختلفة الأحكام .

لقد تعرض النحاة بإسهاب لوظائف حروف المعاني ومعانيها وكل ما يتعلق بها من أحكام حال كونها مفردة غير مجموعة ، وألفوا في ذلك مصنفات خصصت للحروف فقط كالجنى الداني في حروف المعاني لابن أم قاسم المرادى ، والأزهية في علم الحروف لعلى بن محمد الهروى ، وأفرد بعضهم أجزاء كبيرة في مصنفاته لهذا الغرض كابن هشام في كتابه مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، وكالزمخشري في المفصل وتبعه ابن يعيش في شرحه عليه ، وتعرض آخرون لهذه

الأحكام فى كتبهم بطرق وأشكال متعددة ، فلا يكاد يوجد مصنف نحوى يخلو من الحديث عن الحروف وأحكامها بشكل أو بآخر .

أما الحروف حال كونها مجموعة فنجد ما يتعلق بها من أقوال النحاة وآرائهم متناثرا فى أثناء الحديث عن الحروف أو الحديث عن الأبواب النحوية المختلفة كالتوكيد والتنازع والاستثناء وغير ذلك من أبواب النحو ، وهى أقوال وآراء دراستها وتحليلها يسلمان إلى القول بأن هناك جمعا يحدث بين الحروف فى الجملة بصور مختلفة وطرق متعددة ، وأن هذا الجمع تترتب عليه آثار مختلفة ، ومن ثم فينبغى لكى لا تفسد الجمل وتضطرب الأصول أن يضبط هذا الجمع بضوابط ويحد بحدود ، ومن هنا جاءت موانع انجمع ، وهى موانع يمكن بعد تأمل ما سبق ذكره من تحليل لها من حيث أسباب المنع وأصوله التى يرتد إليها وما ترتب عليه من نتائج أن تسلمنا إلى نتيجة مؤداها أن الجمع بين الحروف فى الجملة الواحدة قد تحكمت فيه العوامل الآتية :

١- عدد الحروف التى يتكون منها كل حرف من الحرفين .

كلما قلت عدد الحروف التى يتكون منها الحرف كلما كان الجمع ممتنعا ، وكلما كثرت عدد الحروف التى يتكون منها الحرف كلما كان الجمع سائغا ، وهذا يظهر من تعليل النحاة لعدم الجمع بين (اللام) و (سوف) فيقال :(ولسوف يعطيك) ولا يقال: (ولسيعطيك) .

يقول ابن الأنبارى : (إنما دخلت (اللام) على (سوف) دون السين ؛لأن سوف أشبهت الاسم لأنها على ثلاثة أحرف ، بخلاف السين فإنها على حرف واحد) (٩٨).

---

(٩٨) البيان فى غريب إعراب القرآن لابن الانبارى ٥٢٠/٢ .

فكلما زادت عدد الحروف كلما أشبه الحرف الاسم ، والاسم يجمع مع غيره بلا شروط ، وبالتالي يسوغ هذا اجتماع الحرف مع الحرف ، وإذا قلت عدد حروف الحرف بأن كان على حرف واحد ، صار الأمر جمعا بين حرفين كلاهما على حرف واحد والحرفان يتصلان معا بكلمة اتصالا مباشرا ، وهو أمر يدفع إلى توهم أنهما من أصل الكلمة .

وإذا كان الحرفان اللذان كل منهما على حرف واحد متفقين فى اللفظ كان المنع أشد ، ومن ثم فمن الشاذ الجمع بين (لامين) كما فى قول الشاعر :

فلا والله لا يلفى لمابى ولا للما بهم أبدا دواء [٩٩]

٢- معنى كل من الحرفين .

لا يجمع بين حرفين متناقضين أو متشابهين من حيث ما يقتضيه كل منهما من معنى إلا على سبيل القول بخلع دلالة أحد الحرفين ، أو إكساب أحدهما دلالة أخرى بالقياس على الأفعال أو الأسماء .

إن الجمع بين حرفين متشابهين في المعنى يناقض الغرض الذى من أجله وضعت الحروف ، وهو أن تكون مختصرات للأفعال ، وهو يؤدى إلى الثقل في الكلمة أحيانا ، وكون الحرفين متشابهان يجعل الغرض محققا بوجود أحدهما ؛ ومن ثم لا يجمع بين أداتى استثناء، ولا أداتي تعريف، ولا حرفي عطف وغير ذلك [١٠٠]

والجمع بين حرفين متناقضين فى المعنى يؤدى إلى فساد المعنى ومن ثم لا يجمع

---

(٩٩) شرح الكافية لابن الحاجب ٣٣٢/١ ، التصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهري ١٣٠/٢ ، والمرتجل لابن الخشاب ص١٦ .

(١٠٠) الأشباه والنظائر للسيوطى ٣٩٣/١ .

بين (لعل) و(أن) لتناقض المعنى الذى تقتضيه الأولى وهو الطمع والإشفاق مع المعنى الذى تقتضيه الثانية وهو التحقيق واليقين(١٠١).

فإذا أمكن القول بخلع الدلالة لأحد الحرفين جاز الجمع، وذلك بأن يكون للحرف معنيان أو أكثر يمكن خلع أحدهما وهو المعنى الذى يشترك أو يتناقض فيه الحرفان ، ومن ثم يزول سبب المنع وذلك كما فى خلع (هل) دلالة الاستفهام ليسوغ لها أن تجتمع مع (همزة الاستفهام) ويبقى ل (هل) دلالتها على معنى (قد) حتى لا يذهب معناها بالكلية ، وحتى يسوغ الجمع بينهما (١٠٢). وأيضا تخلع (لم) دلالتها على المعنى ويبقى لها دلالة النفي فقط إذا اجتمعت مع (إن الشرطية) لأن الشرط لا يكون إلا مستقبلا وهذه الدلالة تتناقض مع معنى المضي فى (لم) (١٠٣).

وخلع الأدلة لا يكون لحرف الذى له دلالة واحدة وإنما لحرف الذى له أكثر من دلالة ، لأن خلع دلالة الحرف الذى له دلالة واحدة ـ كخلع دلالة (إن) فى المثال السابق ـ يجعل أحد الحرفين لا معنى له ، ومن ثم وجب خلع دلالة ما له معنيان وهو (لم) ، وذلك لأن كل أمر يحافظ فيه على معنى اللفظين ولو من وجه أولى من أمر يلزم منه حذف أحد المعنيين بالكلية (١٠٤).

وكذلك يمكن الجمع إذا قيس أحد الحرفين على الفعل لمشابهته له ، وذلك كالجمع بين (ليت) و(نون الوقاية) فهو جمع بين حرفين سوغه أن (ليت) تشبه الفعل من حيث أنها تغير معنى الابتداء عندما تدخل الكلام كالفعل ، وبذلك يجوز

---

(١٠١) شرح المفصل لابن يعيش ٨٦/٨ .

(١٠٢) شرح المفصل لابن يعيش ١٥٢/٨،١٥٣ .

(١٠٣) اللباب فى علل البناء والإعراب للعكبرى ٤٨/٢ .

(١٠٤) المصدر السابق .

قياسها على الفعل ؛ ليكون مسوغا للجمع بينها وبين حرف آخر كنون الوقاية ، ويقوى ذلك أيضا أنها تخالف حروف الجر في تعليق ما بعدها بما قبلها ، فليت لا تعلق ما بعدها بما قبلها مثل حروف الجر ، ومن ثم فهي تميل إلى مشابهة الأفعال أكثر من الحروف [١٠٥].

وهكذا صار نزع أحد دلالات الحرف أو إعطاؤه دلالة جديدة وسيلة من وسائل الجمع ، انطلاقا من أنه لا يجوز الجمع بين حرفين متشابهين في المعنى أو متناقضين فيه .

٣- عمل الحرفين

لا يجمع بين حرفين متماثلين في العمل إلا إذا ذكر معمول كل منهما .

إن تماثل الحرفين في العمل يعد عائقا أمام الجمع بينهما ، وذلك لأنه يؤدي إلى اضطراب العمل، فهو قد يؤدي إلى القول بالتنازع في العمل ، وهو لا يجوز في الحروف عند أكثر النحاة [١٠٦] كما حدث في قوله تعالى :(فإن لم تفعلوا ولن تفعلوا) [١٠٧]، وقد يؤدي أيضا إلى استحالة عمل كل من الحرفين كما يحدث لو دخل

---

(١٠٥) الإنصاف في مسائل الخلاف لابن الأنباري ٢٢٦/١ ، والتصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهري ١١١/١،١١٢ .

(١٠٦) ارتشاف الضرب لأبي حيان ٩٨/٣ ، وشرح شذور الذهب لابن هشام ص٤٩٩ ، والتصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهري ٣١٧/١ .

(١٠٧) سورة البقرة الآية (٢٤) . وانظر التصريح بمضمون التوضيح للشيخ خالد الأزهري ٣١٧/١ .

حرف عطف على مثله ، فالعمل هنا يستحيل لأن عمل أحدهما يقتضى عطف العاطف ، وهذا لا يجوز [١٠٨].

أما إذا ذكر معمول كل حرف معه فلا سبيل إلى الاضطراب ومن ذلك تكرارا (أن) فى قوله تعالى : (أيعدكم أنكم إذا متم وكنتم ترابا وعظاما أنكم مخرجون) [١٠٩].

٤- الغرض من الجمع

لا يجمع بين حرفين الجمع بينهما لا يؤدى غرضا معنويا أو لفظيا .

للجمع أغراض وأهداف متعددة سبقت الإشارة إلى بعضها ، فالأصل فى الجمع أن تكون له فائدة ما إما فى المعنى وإما فى اللفظ ، أما إذا لم يكن وراءه فائدة فلا مسوغ لحدوثه ، ومن ثم لا تظهر (أن) الناصبة بعد (لام الجحود) ، لأن التقدير مع لام الجحود يكون على معنى المستقبل ، فالتقدير فى (ما كان زيد ليفعل) هو : (ما كان زيد مقدرا لأن يفعل) ولما كانت (أن) توجب الاستقبال صار من الممكن الاستغناء عنها اكتفاء بما توجبه اللام من معنى المستقبل .[١١٠]

---

(١٠٨) شرح المفصل لابن يعيش ٨/١٠٤ .

(١٠٩) سورة المؤمنون الآية (٣٥) .

(١١٠) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الانبارى ٢/٥٩٥ .

وكذلك لا يجوز الجمع بين (مع) و(نون الوقاية) لأن حركة آخر (مع) جعل آخرها كآخر الأسماء ، وبالتالي لم تعد تحتاج إلى النون لتقي آخرها من الكسر كما أن الأسماء كذلك ، وهكذا لم يعد للجمع حاجة أو غرض يؤديه [١١١].

٥- أصول النحو .

يمنع الجمع بين حرفين بناء على قياس الأولى أو قياس الضد ، أو عدم وجود سماع عن العرب ، أو فقدان علة الجمع في الصور المماثلة ، أو مخالفة القواعد الأصولية .

لقد كان لأصول النحو دور بارز في منع الجمع بين حرفين في الجملة، فلقد استخدم كل من القياس والسماع في تبرير عدم الجمع ، فقياس الأولى استخدم لرفض الجمع بين (تاء التأنيث في المفردة) و(تاء جمع المؤنث) وذلك عند جمع مثل كلمة (مسلمة) جمعا مؤنثا ، فلا يقال : (مسلمتات) وذلك لأنه عند النسب إلى نحو (بصرة) بمذكر نقول : (رجل بصري) وليس (بصرتي) وحذفت التاء هناك لـئلا يقال عند النسب للمؤنثة : (بصرتية) فيجمع بين علامتي تأنيث ، فلما تحقق الحذف مع المذكر كان الحذف في الصورة الأولى مع المؤنث في حال الجمع من باب أولى [١١٢] . وقياس الضد استخدم في رفض الجمع بين (أن) الناصبة و(لام الجحود) لأن (لم يكن ليقوم) إيجابه (كان سيقوم) وهذه السين الواقعة في الإيجاب لا يجوز الجمع بينها وبين (أن) الناصبة ، وبالتالي فإن (اللام) المقابلة لها لا يجوز أن يجمع بينها وبين (أن) الناصبة [١١٣].

---

(١١١)الكتاب لسيبويه ٢/٣٧١ .

(١١٢) أسرار العربية لابن الأنباري ص٦٠،٦١ .

(١١٣) الاشباه والنظائر للسيوطي ٣١٥/١ .

وفقدان السماع المؤيد للجمع عن العرب استخدم في رفض الجمع بين (البـاء) و(لا) العاملة عمل ليس أو (لا) النافية للجنس ، فلا يقـال : (لا رجـل بقـائم ولا قاعدا) و(لا رجل بقائم) فكونه غير مسموع لا يسوغه ، بخلاف (ما) فقـد سـمع الجمع بينها وبين (الباء) فجاز ذلك معها [١١٤] .

وانتفاء العلة التي سوغت الجمع في الصور المشابهة استخدم في رفـض الجمـع بين (همزة الاستفهام) و(هل) قياسا على الجمع بين (أم) وهي استفهام و(هـل)، فالجمع بين (أم) و (هل) سوغه أن (أم) فيهـا دلالتـان : الأولـى(الاسـتفهام) والثانية(العطف) ، فلما احتيج إلى معنى العطف فيها مع (هل) خلـع منهـا دلالـة الاستفهام وبقي العطف بمعنى (بل) ، ومن ثم لم يجمع بين حرفـي اسـتفهام ، أمـا (الهمزة) فلا يجوز فيها ذلك لأنه ليس لها إلا دلالة واحدة ، ومن ثـم انتفـت معهـا علة الجمع المسوغة للجمع بين (أم) و(هل) [١١٥] .

وأيضا كانت مخالفة القواعد الأصولية التي أطلق عليها الأستاذ الـدكتور تمـام حسان (قواعد التوجيه) [١١٦] سببا في رفض الجمع في كثير مـن الصـور فقاعـدة (الأصل تقديم ماله الصدارة) استخدمت لرفض الجمع بين (لكن) و(الـلام) لأنـه من شأنه أن يجعل (اللام) متأخرة في الجملة لاستحالة مجيئها متصدرة، ومن ثـم لا يجوز لمخالفة الأصل المذكور [١١٧] . وقاعدة (لايجمع بين العـوض والمعـوض) استخدمت لرفض الجمع بين (واو القسم) و (باء القسم) فلا يقال: (وبالله لأفعلـن)

---

(١١٤) ارتشاف الضرب لأبي حيان ١١٣/٢،١١٤ .

(١١٥)شرح المفصل لابن يعيش ١٥٢/٨،١٥٣ .

(١١٦) الأصول للدكتور تمام حسان ص٢٢٠ .

(١١٧) اللباب في علل البناء والإعراب للعكبري ٢١٧/١،٢١٨ .

على أنهما للقسم ، وذلك لأن الواو عوض عن الباء فلا يجتمعان للقاعدة السابقة [(١١٨)]. هذه هى العوامل التى تحكمت فى ضبط عملية منع الجمع بين أى حرفين من حروف المعانى فى الجملة ، فهى تشكل الأسس العامة والضوابط الأساسية التى يرتد إليها معظم صور منع الجمع بين حرفين من حروف المعاني فى جملة ، وهى أسس وضوابط ـ كما يظهر من العرض السابق لها ـ راعت كل ما يتعلق بعملية الجمع بين حرفين ؛ وذلك بتعرضها لعدد الحروف التى يتكون منها كل حرف من الحرفين ، ولمعنى كل حرف ، ولعمل الحروف العاملة ، وللغرض من الجمع ، ولمدى مراعاة عملية الجمع من حيث كيفيتها وما يترتب عليها من آثار لأصول اللغة وضوابطها العامة .

الخاتمة :

إن قضية منع الجمع بين حرفين من حروف المعانى فى الجملة تعد من القضايا اللغوية المهمة الجديرة بالبحث و الدراسة و التحليل ؛ و ذلك لكونها تتصل بعنصر من أهم العناصر المؤثرة فى تركيب الجملة ، وهو الحرف ، و لكونها تتعلق بصورة من صور الاستخدام اللغوى يترتب على حدوثها كثير من الأثار اللفظية و المعنوية فى الجملة ، و هى صورة الجمع بين حرفين فى الجملة ، و لكونها فى النهاية تمثل تقييداً و منعا لاستعمال ما ، و هذا يقتضى وجود أنماط من الجمع يمكن استخدامها و أنماط أخرى لا يجوز استخدامها ، وهو أمر يدفع إلى تساؤلات بحثية متعددة منها ما الفرق بين الأنماط الجائزة و غير الجائزة ؟ و ما هى مسوغات

---

(١١٨) الإنصاف فى مسائل الخلاف لابن الأنبارى ٣٧٦،٣٤١/١ .

جواز الجمع و أسس موانع الجمع ؟و ما هى الأصول المستند إليها فى التفريق بين الأنماط التى يجوز فيها الجمع و بين الأنماط التى لا يجوز فيها الجمع ؟ هل تنتج عن منع الجمع أثار كما أن للجمع آثارا ؟ و غير ذلك من التساؤلات التى تهدف فى النهاية إلى الوصول إلى تصور واضح لقضية منع الجمع بين حرفين من حروف المعانى فى الجملة من حيث أسبابها ، و أصولها ، و ما ترتب عليها من نتائج و هذا هو محور اهتمام الصفحات السابقة ، و التى خصصت لبحث هذه القضية تحت عنوان (موانع الجمع بين حروف المعانى فى الجملة) .

لقد كانت بداية البحث مقدمة تتحدث عن أهمية حروف المعانى فى الجملة من خلال الوظائف المهمة التى تقوم بها عندما تدخل الكلام ، و تشير ألى أن هذه الحروف كانت لها ضوابط تحكم كيفية استخدامها و تبين أحكامها المختلفة ، و تنتهى المقدمة بأن إحدى أهم القضايا المتعلقة بحروف المعانى قضية منع الجمع بين حرفين منها فى صورة معينة ، و أن هذه القضية تحتاج إلى تحليل و دراسة تشمل جميع جوانبها . بعد ذلك جاءت البداية و هى محاولة تحديد أبرز أسباب منع الجمع بين حرفين من حروف المعانى فى الجملة ، و خلصت هذه المحاولة بعد تحليل عدد كبير من الصور التى منع فيها الجمع إلى أن أبرز أسباب هذه الظاهرة يتمثل فيما يلي :

١- رفض الجمع إذا ترتب على إجازته فساد المعنى .

٢- رفض الجمع إذا كانت إجازته تؤدى إلى مخالفة أصل من الأصول .

٣- رفض الجمع إذا أدى إلى توهم أن الحرفين المجتمعين من أصل الكلمة المتصلين بها.

٤- رفض الجمع بين حرفين إذا لم توجد فيهما العلة التى سوغت الجمع بين نظيريهما .

٥- رفض الجمع بموجب قياس الأولى .

٦- رفض الجمع إذا أدى إلى الثقل .

٧- رفض الجمع إذا وجد ما يغنى عنه بحيث لا يصبح هناك حاجة للجمع .

٨- رفض الجمع إذا كان أحد الحرفين يقع فى موقع لا يقع فيه الآخر .

٩- رفض الجمع بموجب قياس الضد .

١٠- رفض الجمع لأنه لم يرد به سماع عن العرب .

و بعد استخلاص أبرز أسباب ظاهرة عدم الجمع ، و عرضها على نحو مفصل تبين منه وجود هذه الظاهرة بأشكال مختلفة و بنائها على أسباب متعددة ، كان من الضرورى لتتضح معالم هذه الظاهرة البحث عن جذورها ، و تحديد الأصول التى ترتد إليها و التى أسهمت بشكل مباشر أو غير مباشر فى تشكيل معالمها و تكوين قضاياها . وكانت نتيجة محاولة التأصيل هذه تحديد عدد من الأصول التى تحكم تناول النحاة للحروف و تعاملهم معها ، و التى كان لها أثر ظاهر فى المواقف المتعلقة بعملية الجمع بين الحروف فى الجملة .

و تتمثل هذه الأصول فيما يأتي:

١- الحروف مختصرات للأفعال و نوائب عنها ، و بالتالى فالجمع بين حرفين فى الجملة من شأنه أن ينقض هذا الأصل.

٢- الحروف أدوات تغيير ، و بالتالى فالجمع بين حرفين فى جملة سوف ينشأ عنه حدوث تغيرين قد ينشأ عن وجودهما دون ضوابط فساد الكلام.

٣- الحروف لا يدخل بعضها على بعض ، فالحرف لا يدخل إلا على الاسم أو الفعل ، و جواز الجمع بين حرفين قد يقتضى دخول أحدهما على الآخر متجاورين، وهو أمر قد ينشأ عن وجوده دون ضوابط أيضا فساد الكلام .

٤- الحروف لا يحدث بينها تنازع فى العمل ، و الجمع بين حرفين عاملين قد يؤدى إلى حدوث التنازع بينهما فى بعض الصور .

٥- الحروف غير الجوابية لا تتكرر وحدها عند إرادةالتوكيد اللفظى ، و إنما تعاد مع مدخولها ؛ لأن الحروف لا معنى لها فى نفسها ، و إنما تؤدى معنى فى غيرها.

و بعد عرض أبرز أسباب ظاهرة منع الجمع بين حرفين من حروف المعانى فى الجملة و أهم الأصول التى ترتد إليها هذه الظاهرة و التى شكلت معالمها و كونت قضاياها تطرق البحث إلى أبرز النتائج التى ترتبت على هذه الظاهرة ، و ذلك حتى تتضح جميع أبعادها ، و قد تمثلت أبرز النتائج التى ترتبت على هذه الظاهرة فيما يلى :

١- القول بخلع الحروف للدلالة .

٢- القول بزيادة أحد الحرفين .

٣- رفض إلحاق حرف بباب نحوى نظرا لأن الحرف الآخر ينتسب لهذا الباب.

٤- وجوب وجود وصلة بين الحرفين .

٥- إلحاق حرف بباب نحوى بناء على عدم جواز الجمع بينه و بين حرف ينتمى لهذا الباب.

٦- قوة شبه الحرف بالفعل تسوغ الجمع بينه و بين حرف آخر .

٧- تأخير ما حقه الصدارة فى الكلام .

٨- القول بفعلية الحرف أو باسميته .

٩- التركيب أحد مسوغات الجمع بين الحرفين .

١٠- جواز التعلق بالحرف بناء على نيابته عن الفعل .

١١- إلغاء عمل الحرف .

١٢- حذف أحد الحرفين .

و بهذا تكتمل معالم ظاهرة منع الجمع بين حرفين فى الجملة ، و لكى تزداد الصورة وضوحا و تكتمل الفائدة من العرض السابق جاءت خلاصة البحث مشتملة على بعض صور الجمع بين حرفين فى الجملة تبين من تحليلها مدى تنوعه و فوائده و أهمية الآثار المترتبة عليه و احتياجه إلى ضوابط تمنع ما قد ينشأ عنه من اضطراب أو لبس ، و هذا ما أدى فى النهاية وجود موانع الجمع ، فموانع الجمع إذن تعد ضوابط لعملية الجمع ، و هذه العملية يمكن من خلال تحليل موانع الجمع و أصوله و ما نتج عنه من آثار – تحديد أبرز العوامل المؤثرة فيها على النحو الآتى:

١- عدد الحروف التى يتكون منها كل حرف من الحرفين .

٢- معنى كل حرف من الحرفين .

٣- عمل كل حرف من الحرفين .

٤- الغرض من الجمع .

٥- أصول النحو .

و بهذا يكون البحث قد وصل إلى غايته ، و هى تحليل ظاهرة منع الجمع بين حروف المعانى فى الجملة ، و بيان دورها فى ضبط عملية الجمع بين حروف المعانى فى الجملة.

فهارس البحث

أولا – فهرس حروف المعانى المذكورة فى البحث و التى منع الجمع بينها فى جملة واحدة . وقد تم ترتيبه حسب ورود الحروف فى البحث

الحروف	الصفحة
١- (ما) النافية – (لنْ) النافية	
٢- (و) العطف – (لا) العاطفة	
٣- (لعل) - (أنّ)	
٤- (ل) - (يا)	
٥- (لعل) - (ف) الصالحة للدخول على الخبر	
٦- (ليت) - (ف) الصالحة للدخول على الخبر	
٧- (لكن) - (ل) الابتداء	
٨- (لكن) - (ل) الابتداء	
٩- (تاء التأنيث المختوم بها الاسم المفرد المؤنث)	
١٠- (تاء التأنيث اللاحقة بالاسم المذكر) (الولو التى تلحق بجمع المذكر)	
١١- (يا) النداء – (الميم المشددة)	
١٢- (ولو) القسم – (الباء المستعملة فى القسم)	
١٣- (لام الابتداء) – (سين الاستقبال)	
١٤- (مع) – (نون الوقاية)	
١٥- (تاء التأنيث المختوم بها الاسم المفرد المؤنث)-(تاء الجمع التى يجمع بها جمع المؤنث مع الألف)	

١٦- (تاء التأنيث المختوم بها الاسم المؤنث) - (تاء التأنيث اللاحقة بالاسم عند نسب المؤنثة إليه)	
١٧- (ال) - (التنوين)	
١٨- (يا) - (ال)	
١٩- (لام الجحود) - (أنْ)	
٢٠- (لكن) - (اللام الواقعة فى جواب القسم)	
٢١- (أنْ الناصبة للمضارع) - (لام الجحود)	
٢٢- (لا العاملة عمل ليس) - (الباء الجارة)	
٢٣- (لا النافية للجنس) - (الباء الجارة)	
٢٤- (ما النافية) - (ان النافية)	
٢٥- (همزة الاستفهام) - (هل الاستفهامية)	
٢٦- (إنّ) - (لام الابتداء)	
٢٧- (إنّ) - (إنّ)	
٢٨- (اللام الجارة) - (اللام الجارة)	
٢٩- (همزة الاستفهام) - (هل الاستفهامية)	
٣٠- (أم المستعملة للاستفهام) - (هل الاستفهامية)	
٣١-(ألا التنبيهية) - (يا التى للتنبيه)	
٣٢-(لام الابتداء) - (سوف)	
٣٣-(لكن) - (لام التوكيد)	
٣٤-(لكن) - (لام القسم)	
٣٥-(واو العطف) - (لكن العاطفة)	

٣٦-(ولو العطف) - (إما كحرف عطف)	
٣٧-(حاشا كحرف جر) - (لام الجر)	
٣٨-(لو كحرف مصدرى) - (أنّ)	
٣٩-(يا) - (ال)	
٤٠-(ولو العطف) - (ولو رب)	
٤١-(لعل) - (نون الوقاية)	
٤٢-(إن) - (لام الابتداء)	
٤٣-(حاشا) - (لام الجر)	
٤٤-(ما) - (حاشا)	
٤٥-(من) - (عن)	
٤٦-(لا النافية) - (لا النافية)	
٤٧-(يا كحرف للنداء) - (لام الجر)	
٤٨-(لا النافية للجنس) - (ال الجنسية)	
٤٩-(ال) - (التنوين)	
٥٠-(يا) - (ال)	
٥١-(لام الابتداء) - (سين الاستقبال)	
٥٢-(لام الجر) - (لام الجر)	
٥٣-(لعلّ) - (أنّ)	
٥٤-(همزة الاستفهام) - (هل الاستفهامية)	
٥٥-(إنْ الشرطية الجازمة) - (لم النافية الجازمة)	
٥٦-(لام الجحود) - (أنْ الناصبة)	

٥٧-(مع) - (نون الوقاية) ٥٨-(تاء التأنيث المختوم بها المفردة المؤنثة)-(تاء الجمع التى يجمع بها جمع المؤنث مع الألف) ٥٩-(تاء التأنيث المختوم بها الاسم المؤنث) - (تاء التأنيث اللاحقة بالاسم عند نسب المؤنثة إليه) ٦٠-(لام الجحود) - (أنْ الناصبة) ٦١-(السين الواقعة فى الإيجاب) - (أنْ الناصبة) ٦٢-(لا العاملة عمل ليس) - (باء الجر) ٦٣-(لا النافية للجنس) - (باء الجر) ٦٤-(همزة الاستفهام) - (هل) ٦٥-(لكنّ) - (لام الابتداء) ٦٦-(واو القسم) - (باء القسم)	

فهرس المراجع

١-ارتشاف الضرب من لسان العرب - لأبى حيان الأندلسى - تحقيق د/مصطفى أحمد النماس - الطبعة الأولى :١٤٠٤هـ-١٩٨٤م ـ ١٤٠٨هـ-١٩٨٧م ـ ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م- مطبعة المدنى - مصر.

٢- الأزهية فى علم الحروف – على بن محمد النحوى الهروى – تحقيق / عبد المعين الملوحى – مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق – الطبعة الثانية : ١٤١٣هـ – ١٩٩٣م .
٣- أسرار العربية – لأبى البركات بن الأنبارى – تحقيق / محمد بهجة البيطار – مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق – مطبعة الترقى بدمشق ١٣٧٧هـ – ١٩٥٧م .
٤- الأشباه والنظائر فى النحو للسيوطى – طبعة دار الكتب العلمية – بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٤م .
٥- الأصول فى النحو لأبى بكر محمد بن سهل بن السراج – تحقيق / د/ عبدالحسين الفتلى – مؤسسة الرسالة – بيروت – الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ – ١٩٨١م .
٦- الأصول دراسة ابيستمولوجية لأصول الفكر اللغوى العربى – د/ تمام حسان – دار الثقافة – المغرب – الطبعة الأولى ١٤٠١هـ – ١٩٨١م .
٧- الانصاف فى مسائل الخلاف بين النحويين البصريين والكوفيين – لأبى البركات ابن الأنبارى – المكتبة العصرية – بيروت ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م .
٨- الايضاح فى علل النحو – لأبى القاسم الزجاجى – تحقيق د/ مازن المبارك – دار النفائس – بيروت – الطبعة السادسة ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.
٩- البيان فى غريب اعراب القرآن – لأبى البركات ابن الأنبارى – تحقيق /د/طه عبدالحميد طه – مراجعة : مصطفى السقا – الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م .

١٠- التبصرة و التذكرة - لأبى محمد عبدالله بن اسحاق الصيمرى - تحقيق/ د/ فتحى أحمد مصطفى على الدين - مركز البحث العلمى واحياء التراث الاسلامى بجامعة أم القرى _المملكة العربية السعودية - الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ - ١٩٨٢م

١١- التصريح بمضمون التوضيح - للشيخ خالد الأزهرى - دار احياء الكتب العربية - عيسى البابى الحلبى - القاهرة

١٢- الجنى الدانى فى حروف المعانى - لابن أم قاسم المرادى - تحقيق/ د/ فخر الدين قباوة ومحمد نبيل فاضل - دار الآفاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٨٣م .

١٣- حاشية الصبان على شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك - طبعة فيصل عيسى البابى الحلبى .

١٤- خزانة الأدب - عبد القادر بن عمر البغدادى - الطبعة الأولى - مطبعة بولاق بتحقيق الأستاذ عبد السلام هارون - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

١٥- الخصائص - لأبى الفتح عثمان بن جنى - تحقيق / محمد على النجار - الطبعة الثالثة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦م .

١٦- الدرر اللوامع على همع الهوامع للشنقيطى - تحقيق / عبد العال سالم مكرم - دار البحوث العلمية - الكويت - الطبعة الأولى ١٩٨١م.

١٧- رصف المبانى فى شرح حروف المعانى - لأحمد بن عبد النور المالقى - تحقيق/ أحمد محمد الخراط - مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق - الطبعة الاولى ١٩٧٥م .

١٨- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك – لقاضى القضاة بهاء الدين عبدالله بن عقيل المصرى الهمذانى – تحقيق/ محمد محيى الدين عبد الحميد – مكتبة محمد على صبيح وأولاده – مصر – الطبعة السابعة عشرة ١٣٩٥هـ – ١٩٧٥ م .

١٩- شرح التسهيل لابن مالك – تحقيق/ د/ عبد الرحمن السيد و د/ محمد بدوى المختون – هجر للطباعة والنشر – الطبعة الأولى١٤١٠هـ – ١٩٩٠م .

٢٠- شرح شذور الذهب فى معرفة كلام العرب – لجمال الدين بن هشام الأنصارى – تحقيق / محمد محيى الدين عبد الحميد – دار الأنصار – الطبعة الخامسة عشرة ١٣٩٨هـ – ١٩٧٨م .

٢١- شرح الكافية لابن الحاجب – رضى الدين الاستراباذى – دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان – الطبعة الثانية ١٣٩٩هـ – ١٩٧٩م

٢٢- شرح المفصل لابن يعيش – لموفق الدين يعيش بن على بن يعيش – مكتبة المتنبى – القاهرة .

٢٣- الفوائد الضيائية شرح كافية ابن الحاجب – للجامى تحقيق/ د/ أسامة طه الرفاعى – العراق ١٤٠٣هـ – ١٩٨٣م .

٢٤- الكتاب – لأبى بشر عمرو بن عثمان بن قنبر – تحقيق / عبد السلام هارون – مكتبة الخانجى – الطبعة الثالثة ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م.

٢٥- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل – لأبى القاسم الزمخشرى – دار عالم المعرفة .

٢٦- اللباب في علل البناء والاعراب – لأبى البقاء عبد الله بن الحسين العكبرى – تحقيق/ غازى مختار طليمات و عبد الاله نبهان – دار الفكر – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٦هـ – ١٩٩٥م .

٢٧- المحتسب فى تبيين وجوه شواذ القراءات والايضاح عنها – لأبى الفتح عثمان بن جنى – تحقيق / على النجدى ناصف و د/عبد الحليم النجار و د/ عبد الفتاح اسماعيل – طبعة المجلس الأعلى للشئون الاسلامية ١٣٨٦هـ .

٢٨- المحرر الوجيز فى تفسير الكتاب العزيز – لأبى محمد عبد الحق بن عطية الأندلسى – تحقيق / الرحالى الفاروق وآخرون – وزارة الأوقاف والشئون الاسلامية بدولة قطر – الطبعة الأولى ١٣٩٨هـ – ١٩٧٧م / ١٤١٢هـ – ١٩٩١م .

٢٩- المرتجل فى شرح الجمل – لعبد الله بن أحمد المعروف بابن الخشاب – تحقيق / على حيدر – دمشق ١٣٩٢هـ .

٣٠ – المساعد على تسهيل الفوائد – لابن عقيل – تحقيق / د/ محمد كامل بركات – دمشق ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م .

٣١- معانى القرآن للأخفش سعيد بن مسعدة البلخى المجاشعى – تحقيق / عبد الأمير محمد أمين الورد – عالم الكتب – الطبعة الأولى – ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م .

٣٢- معجم شواهد العربية – د/ عبد السلام هارون –١٩٧٣م .

٣٣- مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب – جمال الدين بن هشام الأنصارى – تحقيق/ د /مازن المبارك و محمد على حمد الله – دار الفكر – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٢هـ – ١٩٩٢م .

٣٤- المقتصد فى شرح الايضاح – لعبد القاهر الجرجاني – تحقيق/ د/ كاظم بحر المرجان – المطبعة الوطنية – عمان – الأردن –١٩٨٢م .



التاريخ المحلي في الحجاز
نشـــأته وتطوره حتى نهاية القرن الثالث الهجري

د/ فهد بن عبد العزيز محمد الدامغ(*)

للحجاز منزلة رفيعة ومكانة متميزة في نفوس المسلمين، فهو مهبط الوحي ومنبع الرسالة، فيه شع نور الإسلام، وعاش الرسول عليه أفضل الصلاة وأطيب السلام، وصحابته الكرام، وعلى ثراه قامت دولة الإيمان، ومن مركزية مكة والمدينة انطلقت قوافل الهداية تنشر النور في أرجاء المعمورة.

والحجاز يتبوأ مكانة متميزة في تاريخ الإسلام وحضارته، وبخاصة في فترة نشأتها الأولى، فلقد كانت كل من مكة والمدينة من أهم مراكز الحركة العلمية في العالم الإسلامي في القرون الثلاثة الأولى، إن لم تكن أهمها على الإطلاق وبخاصة في صدر الإسلام.

وعندما انتقل مركز الخلافة من الحجاز إلى الشام ثم العراق لم تفقد كل من مكة والمدينة مكانتهما العلمية وريادتهما الفكرية، فقد بقي فيها عدد كبير من العلماء الأجلاء من جيل الصحابة ثم من التابعين، وقدم إليهما طلاب العلم من مختلف أقاليم العالم الإسلامي لينهلوا من معين هؤلاء العلماء، واستقر كثير منهم في مكة والمدينة واتخذوهما وطناً لهم فتواصلت المسيرة، وظهر فيهما أجيال من العلماء، كان لهم فضل السبق والريادة في كثير من العلوم.

(*) أستاذ التاريخ والحضارة الإسلامية المساعد بكلية الشريعة واللغة العربية – رأس الخيمة.

وقد بينت الدراسات الحديثة التي تناولت الحركة الفكرية عند المسلمين بعامة خلال القرون الثلاثة الأولى، أو الحياة العلمية في الحجاز بخاصة سبق مدرسة مكة والمدينة في ميادين علوم الحديث والتفسير والفقه[1]، كما أشارت الدراسات التي تناولت حركة التدوين التاريخي عند المسلمين إلى مدرسة المدينة التاريخية وأوضحت سبقها وريادتها في مجال تدوين السيرة والمغازي بصفة خاصة[2].

إن تتبع المصادر التاريخية يكشف أن لمدرسة الحجاز التاريخية بجناحيها مكة والمدينة فضل الريادة والسبق في مجال آخر لم تبرزه الدراسات الحديثة، بل نسب أحياناً إلى غير هذه المدرسة [3] وهو مجال تدوين التاريخ المحلي، أو تاريخ المدن.

وهذا البحث ((التاريخ المحلي في الحجاز نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثالث الهجري)) يعنى في إطاره الموضوعي بتتبع الجذور الأولى لنشأة الاهتمام بالتاريخ المحلي في بلاد الحجاز، وما يتصل بذلك من تدرج تطور المعارف التاريخية، ونمو المادة العلمية التاريخية، حتى ظهور هذا النمط من الكتابة التاريخية وتدوين المؤلفات الأولى في التاريخ المحلي ببلاد الحجاز، ثم بعد ذلك تتبع تطور هذه المؤلفات والتعريف بها وبمؤلفيها حتى نهاية القرن الثالث الهجري.

والمقصود بالمؤلفات في التاريخ المحلي للحجاز هي المؤلفات المتخصصة في تاريخ هذا الإقليم بعامة، أو إحدى مدنه، وفق المصطلحات والتقسيمات المستخدمة في تصنيف أنماط التدوين التاريخي، وبهذا لا يدخل في هذه الدراسة المؤلفات في السيرة والمغازي، والأنساب والطبقات العامة لأنها تعد أنماطاً مستقلة بذاتها في التدوين التاريخي رغم أنها تضم مادة علمية كبيرة تتصل بتاريخ الحجاز والإشارة إليها في هذا البحث سوف تقتصر على بيان أثرها في توفير مادة

علمية ساعدت في ظهور التاريخ المحلي، لأن بعض هذه الأنماط وبخاصة السيرة والأنساب ظهرت قبل التاريخ المحلي.

وهذا البحث يدخل في إطاره العام في باب ((تاريخ التاريخ عند المسلمين)) أي دراسة نشأة الوعي التاريخي والكتابة التاريخية عند المسلمين وتطورهما، وما صاحب ذلك من مناهج واتجاهات وأنماط في التدوين التاريخي، وهو باب لازال بحاجة إلى مزيد دراسة وبحث وبخاصة في بعض المراكز العلمية التي لم تحظ بعناية كافية في هذا الجانب، ومنها الحجاز.

إن دراسة هذا الموضوع تستدعيها أمور منها: بيان ريادة مكة والمدينة وسبقهما في هذا النمط من أنماط الكتابة التاريخية عند المسلمين، وتوضيح ما ورد في بعض الدراسات من أوهام بهذا الشأن، ومنها توكيد مكانة مكة في مجال بداية التدوين التاريخي وأنها كانت الجناح الثاني لمدرسة الحجاز التاريخية، إذ يلاحظ أن كثيراً ممن كتبوا عن مدارس التدوين التاريخي الأولى عند المسلمين يقتصرون على ذكر المدينة ويغفلون مكة [٤]، مع أنها من أول المراكز التي عنيت بالتاريخ المحلي بصفة خاصة.

والفترة التي يتناولها هذا البحث تمثل الحلقة الأولى في مسار حركة التدوين التاريخي في الحجاز خلال الفترة الممتدة من ظهور الإسلام حتى القرن العاشر الهجري، ذلك أن حركة التدوين التاريخي في الحجاز مرت خلال هذه القرون العشرة بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى من ظهور الإسلام حتى نهاية القرن الثالث الهجري، وهي مرحلة النشأة والتطور ثم الازدهار والقوة، وهي موضوع هذا البحث.

والمرحلة الثانية تمتد فترة طويلة تقارب خمسة قرون، من مطلع القرن

الرابع الهجري حتى أواخر القرن الثامن الهجري، وهي مرحلة تراجع وضعف لم يظهر خلالها في بلاد الحجاز مؤرخون ذوو شأن يعنون بتاريخها ويدونون أخبارها، لذلك ضاع منه الكثير.

المرحلة الثالثة وتبدأ من أواخر القرن الثامن الهجري وهي مرحلة نشاط وازدهار وقوة لمتدت عدة قرون ويعود الفضل فيها إلى جهود مؤرخين كبار أمثال الفاسي، وآل فهد، والسمهودي.

الوعي التاريخي وتطور الاهتمام بالمعارف التاريخية في الحجاز خلال القرن الأول الهجري:

من المعلوم أن عدداً من العلوم ومنها التاريخ نشأت عند المسلمين متساندة متكاملة، وكانت في أول نشأتها متداخلة وتسير في مسار واحد ضمن نهضة علمية شاملة أخذت تنمو وتتطور بسرعة، وهي أشبه ما تكون بشجرة بدأت بساق واحدة، ثم ما لبث أن تفرع منها فروع متعددة فأصبحت شجرة باسقة، فالتاريخ على سبيل المثال يدين في نشأته الأولى لعلم الحديث ورجاله(٥)، كما أنه استفاد من علوم أخرى مثل التفسير وعلوم اللغة وآدابها، وفي الوقت نفسه أفاد تلك العلوم جميعاً ومنها الحديث، لذلك لا يمكن معرفة نشأة علم التاريخ ومعرفة جذوره الأولى بصورة دقيقة وبداية اهتمام المسلمين به، إلا من خلال معرفة المسار العام لنشأة العلوم الأخرى التي ارتبط بها وارتبطت به.

ولاشك أن ظهور الوعي التاريخي والاهتمام بالمعارف التاريخية بدأ عند المسلمين في وقت مبكر جداً من تاريخهم، خلافاً لما زعمه بعض المستشرقين مثل بلاشير(٦) وجب (٧) من عدم وجود أي حاسة تاريخية لدى المسلمين في القرن الأول الهجري.

وهذا البحث يقتصر على إقليم واحد من أقاليم بلاد المسلمين، لكنه يمثل النموذج الذي يثبت وجود هذا الوعي وظهور هذا الاهتمام لدى المسلمين في وقت مبكر، وينفي ذلك الزعم.

وقبل أن نعرض لبداية ظهور الوعي التاريخي والاهتمام بالمعارف التاريخية في الحجاز يحسن أن نشير بإيجاز إلى أبرز الأسباب والدوافع التي أدت إلى اهتمام المسلمين بالتاريخ، ومنها:

أن الإسلام دين تاريخي الروح، فالعقيدة الإسلامية لا تعد نفسها جديدة بل هي امتداد للرسالات السماوية السابقة ومتمة وخاتمة لها، وبالتالي فتلك الرسالات هي بمثابة العمق التاريخي لرسالة الإسلام. قال تعالى: (مِلَّةَ أَبِيكُمْ إِبْرَاهِيمَ هُوَ سَمَّاكُمُ الْمُسْلِمِينَ مِنْ قَبْلُ) (الحج: من الآية٧٨)، وقال تعالى: (قُلْ آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ عَلَيْنَا وَمَا أُنْزِلَ عَلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ وَالْأَسْبَاطِ وَمَا أُوتِيَ مُوسَى وَعِيسَى وَالنَّبِيُّونَ مِنْ رَبِّهِمْ لا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُ مُسْلِمُونَ)(آل عمران:٨٤).

وقال الرسول ρ مبيناً صلته وصلة دعوته بالأنبياء السابقين: ((إن مثلي ومثل الأنبياء من قبلي، كمثل رجل بنى بيتاً فأحسنه وأجمله إلا موضع لبنة من زاوية، فجعل الناس يطوفون به ويعجبون له ويقولون: هلا وضعت هذه اللبنة، فأنا اللبنة وأنا خاتم النبيين)) [٨].

ورد في القرآن الكريم أخبار كثير من الأمم الماضية، كما ورد فيه آيات كثيرة عن السيرة النبوية وبعض الأحداث التي وقعت في عصر الرسول ρ، ولا شك أن لهذا أثراً في إثراء المعرفة التاريخية عند المسلمين وإذكاء الوعي التاريخي

النبويـــة تضمنت أخباراً مماثلة.

الحاجة إلى معرفة أمور مهمة ترتبط بالحاجات الدينيـــة التشـــريعية، ومنهـــا: معرفة أسباب نزول بعض الآيات، والناســـخ والمنســـوخ فـــي الأحاديـــث النبويـــة. ومعرفة سيرة الرسول ρ باعتباره أسوة وقدوة للمسلمين، وباعتبـــار أقوالـــه وأفعالـــه وتقريراته مصدراً من مصادر التشريع. ويمكن أن نضيف إلى ذلك أيضاً الرغبة فـــي معرفة تاريخ الحرمين الشريفين والمشاعر المقدسة بخاصة ومكـــة والمدينـــة بعامـــة باعتبارهما مهد الإسلام ومنطلقه، وموطن الرسول ρ وصحابته.

كل هذا إلى جانب دوافع أخـــرى سياســـية، واجتماعيـــة، وفكريـــة جعلـــت المسلمين يولون التاريخ اهتماماً كبيراً أدى إلى ظهوره كمعرفة لها حاجاتها ومكانتهـــا في منظومة الفكر الإسلامي منذ وقت مبكر[٩].

وفي بلاد الحجاز – موضوع هذا البحـــث – حظيـــت المعـــارف التاريخيـــة بعناية واهتمام كبيرين منذ ظهور الإسلام،وسوف نورد فيما يلي نبذة عن تطـــور هـــذا الاهتمام خلال القرن الأول الهجري، مع التركيز على ما يمكن أن يعد جـــذوراً أولـــى للتاريخ المحلي في الحجاز، أو مادة علمية ساعدت فيما بعد في ظهور هذا النمط مـــن أنماط الكتابة التاريخية عند المسلمين في هذا الإقليم.

لقد كان الصحابة رضي الله عنهم منذ عصر الرســـول ρ يولـــون المعـــارف التاريخية اهتماماً، فقد ورد أن الرسول ρدخل المسجد فرأى جمعاً مـــن النـــاس علـــى رجل، فقال ما هذا؟ قالوا رجل عالم بأيام الناس، وعالم بالأشـــعار، وعـــالم بأنســـاب العرب[١٠] وقال جابر ابن سمرة رضي الله عنه ((جالست رســـول الله ρ أكثـــر مـــن مائة مرة، فكان أصحابه ينشدون الأشعار في المسجد، وأشياء من أخبـــار الجاهليـــة، فربما تبسم رسول الله))[١١].

وكان أبو بكر الصديق رضي الله عنه يعد من ابرز العارفين بالأنساب وقد أخذ عنه هذا العلم بعض الصحابة رضي الله عنهم، ومنهم جبير بن مطعم بن عدي القرشي[١٢].

أما عمر بن الخطاب رضي الله عنه فهو أول من قرر التاريخ الهجري ليكون تاريخاً رسمياً للمسلمين وكان ذلك في سنة (١٧هـ/٦٣٧م)[١٣]، واعتماد تاريخ رسمي محدد وموحد أمر في غاية الأهمية في مجال التوثيق التاريخي للأحداث والتراجم وغيرها، وهو عنصر حيوي في بناء الفكر التاريخي.

وعلاوة على ذلك فقد أولى عمر رضي الله عنه المعارف التاريخية اهتماماً كبيراً، فقد ورد أنه كان مهتماً بتاريخ الكعبة[١٤]، وذكر كل من الأزرقي والفاكهي أن عمر رضي الله عنه سأل كعب الأحبار عن أمور تتعلق بتاريخ البيت الحرام وزمزم[١٥].

وكلف عمر رضي الله عنه ثلاثة من الصحابة الذين لهم معرفة بالأنساب والأخبار بأن يدونوا ثبتاً بأنساب القبائل، ولعل هذا الأمر يعد أول تكليف رسمي بعمل له صبغة تاريخية، ولجنة عمر هذه مكونة من كل من:

١- جبير بن مطعم بن عدي القرشي، وهو أحد مشاهير علماء الأنساب في عصره، يوصف بأنه أنسب قريش لقريش والعرب قاطبة، أسلم قبل فتح مكة، وتوفي سنة ٥٩هـ/٦٧٩م [١٦].

٢- عقيل بن أبي طالب بن عبد المطلب الهاشمي، أسلم قبل صلح الحديبية، وهو من العارفين بالأنساب والأخبار، كان له حلقة في المسجد النبوي يروي فيها أيام العرب وأخبار قريش، ويسأله الناس عن الأنساب، توفي سنة ٦٠هـ/٦٨٠م[١٧].

٣-مخرمة بن نوفل الزهري القرشي، وهو من المعمرين المخضـرمين ولـد قبل الهجرة بنحو ستين عاماً وأسلم بعد فتح مكة، وكان عارفاً بالأنساب ومـن رواة الشعر، قال عنه مصعب الزبيري كان له سِيَر وعلم وكان يؤخـذ عنـه النسـب[١٨]، توفي سنة ٥٤هـ/٦٧٤م[١٩].

كما كلف عمر بن الخطاب رضي الله عنه لجنة أخرى من العـارفين بأخبـار مكة وجغرافيتها بوضع علامات (أنصاب) لحدود الحرم، وهـذه اللجنـة تضـم إلـى جانب مخرمة بن نوفل الزهري كلاً من:

حويطب بن عبد العزى بن قيس القرشي، وهو من المعمـرين المخضـرمين، أسلم بمكة بعد الفتح، ثم انتقل إلى المدينة، وتوفي بها سنة ٥٣هـ/٦٧٢هـ، ويقـال أن عمره بلغ مائة وعشرين عاماً، وكان مـن أبـرز العـارفين بالشـعر والأخبـار والأنساب[٢٠].

والمطلب بن أبي وداعة السهمي القرشي، وهو أيضاً من المهتمـين بأخبـار مكة في الجاهلية والإسلام والعارفين بمعالمها وحدودها[٢١]، وقد استعان به عمـر بـن الخطاب أيضاً في تحديد موضع مقام إبراهيم في المسـجد الحـرام بعـد أن جرفـه السيل[٢٢].

ولابد من التوكيد هنا على أن المشاركين في لجنتي عمر لم يقتصـر عملهـم على ما كلفهم به الخليفة ، بل الأهم من هذا أنهم كانوا مع آخرين مثل أبي الجهم بـن حذيفة العدوي (ت ٧٠هـ/٦٩٠)[٢٣]، وحكـيم بـن خويلـد الأسـدي المكـي (ت ٥٤هـ/٦٧٣م)[٢٤]، يروون الأخبار والأشعار والأنساب وبخاصة ما يتصل بالحجـاز باعتباره موطنهم وهم أعرف الناس به. وهـؤلاء يعـدون النـواة الأولـى للاهتمـام بالتاريخ المحلي في الحجاز، ونشر المادة العلمية المتصلة به، ويبدو أنهـم اقتصـروا

على الرواية الشفهية فلم نجد من أشار إلى أن لأي منهم أثراً مكتوباً، غير أن أثـرهم ظاهر في المؤلفات التي ظهرت بعد ذلك في تاريخ مكة والمدينة من خلال الروايات التي نقلت عنهم(٢٥).

ولم تقتصر جهود عمر بن الخطاب رضي الله عنه واهتماماته التاريخية على ما ذكر بل إن أقدم خبر عن جمع الشعر في الإسلام، حفظاً له من النسيان، يرجع إلى عهد عمر بن الخطاب، حين كتب إلى الصحابي الجليل المغيرة بن شعبة (ت٥٠هـ/٦٧٠) يطلب منه أن يسأل الشعراء عما نظموه بعد ظهور الإسلام ويدونه(٢٦)، كما ورد أن عمر كلف سعد بن أبي وقاص رضي الله عنهما بأن يتتبع شعر من بقي على قيد الحياة من شعراء الجاهلية(٢٧)، ويشير أبو الفرج الأصفهاني إلى كتاب ألف في عهد عمر بن الخطاب يضم أشعار الأنصار(٢٨).

ومن المؤلفات المتقدمة التي وردت إشارة إليها في ثنايا المصادر، ما رواه الأزرقي من أن وهب بن منبه (ت١١٠هـ/٧٢٨م) ذكر انه اطلع على كتاب من الكتب الأولى فيه أخبار الكعبة(٢٩)، ولا نعلم هل هذا الكتاب دوّن بعد ظهور الإسلام أم قبل ذلك، وعلى أي حال فهو يدل على وجود اهتمام مبكر بتاريخ الحجاز وبخاصة الكعبة والبيت الحرام.

ومن المؤلفات التي ظهرت في النصف الأول من القرن الأول الهجري كتاب في مثالب العرب ألفه زياد بن أبيه (ت٥٣هـ/٦٧٣م) ليكون سلاحاً في يد أبنائه تجاه من يعيرهم بنسبهم، وهذا الكتاب كان متداولاً في القرن الثاني الهجري، ويعد أول كتاب عرف في هذا الباب(٣٠).

وقد أشار ابن سعد أكثر من مرة إلى مراجعته لكتاب ((نسب الأنصار))(٣١)، ولم يذكر مؤلفه ولا زمن تأليفه، ولعله ألف في القرن الأول الهجري.

وكان ((كتاب قريش)) و((كتاب ثقيف)) من الكتب المتداولة في العصر الأموي، ولا يتوافر لدينا معلومات أيضاً عن هذين الكتابين، ويبدو أنهما يضمان أشعار القبيلتين وما يتصل بهما من أخبار، يدل على ذلك ما رواه حماد الراوية من أن الخليفة الأموي الوليد بن يزيد (١٢٥-١٢٦هـ /٧٤٣-٧٤٤م) أرسل في طلبه، فظن حمّاد أن الخليفة سوف يسأله عن شعراء قبيلته (قريش) أو ثقيف التي تربطها أواصر قرابة وجوار بقريش، فنظر حماد في ((كتاب قريش)) و((كتاب ثقيف))، لكن الخليفة سأله عن أشعار قبيلة (بلي)[٣٢].

وقد ذكر حمّاد الراوية أيضاً أن من أوائل الكتب التي وقعت في يده ودفعته للاهتمام بجمع الشعر وروايته كتاباً يضم شعر الأنصار[٣٣]، ولعله الكتاب نفسه الذي جُمع في عهد عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

وكان لحبر الأمة وترجمان القرآن عبدالله بن عباس رضي الله عنه (ت٦٨هـ/٦٨٧م) أثر كبير في إثراء المعارف التاريخية في الحجاز بعامة، ومكة بخاصة، بعد استقراره فيها، فقد كان من المهتمين بالتاريخ وبخاصة تاريخ مكة والكعبة[٣٤]، ويكفي أن نشير هنا إلى نص ذكره ابن سعد جاء فيه أن ابن عباس: ((كان يجلس يوماً مايذكر فيه إلا الفقه، ويوماً التأويل، ويوماً المغازي، ويوماً الشعر، ويوماً أيام العرب))[٣٥] وما يهمنا هنا أن المعارف التاريخية ممثلة في المغازي وأيام العرب حظيت بالنصيب الأوفر فقد خصص لها ابن عباس يومين،وخصص لكل من العلوم الأخرى يوماً واحداً.

ويؤكد ما سبق قول إبراهيم بن عكرمة تلميذ ابن عباس: ((كنت آتي ابن عباس أنا وحيي ابن يعلى، وسعيد بن جبير،كنت أسأله عن النسب، ويسأله حيي عن أيام العرب، ويسأله سعيد عن الفتيا والتأويل))[٣٦]، وهذا يدل على أن المعارف

التاريخية كانت تحظى باهتمام وعناية كبيرة في الحياة العلمية في الحجاز في القرن الأول من الهجري.

وقد خلّف ابن عباس مدونات كثيرة جداً؛ يدل على ذلك أن ما كان لدى كريب مولى ابن عباس وتلميذه من صحف ابن عباس المكتوبة تبلغ حمل بعير [٣٧].

ومكانة ابن عباس في الرواية التاريخية وأثره في إثراء المعارف التاريخية يتضح من خلال كثرة ما رواه عنه المؤرخون، فقد روى عنه الفاكهي في القسم الذي وصلنا من كتاب أخبار مكة في (٣٤٥) موضعاً[٣٨]، وروى عنه الطبري في (٢٨٦) موضعاً[٣٩].

ويؤكد ما أشرنا إليه من اهتمام جيل الصحابة رضي الله عنهم وجيل التابعين بالمعارف التاريخية قول المؤرخ أبي شامة: ((ولم يزل الصحابة والتابعون من بعدهم يتفاوضون في حديث من مضى، ويتذاكرون ما سبقهم من الأخبار وانقضى، ويتطلبون الآثار والأخبار، وذلك بين من أفعالهم لمن اطلع على أحوالهم))[٤٠].

ومن أهم فروع المعارف التاريخية التي حظيت باهتمام كبير في الحجاز خلال القرن الأول الهجري، السيرة النبوية، فقد كان لها منزلة سامية ومكانة عالية في نفوس الصحابة رضي الله عنهم، وكانوا يحرصون أشد الحرص على أن يعلموها لأبنائهم، يقول علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب، ((كنا نُعلّم مغازي النبي ρ كما نُعلم السورة من القرآن))[٤١].

وتشير المصادر إلى وجود مدونات في السيرة ظهرت في الحجاز في وقت مبكر، فسهل بن أبي خيثمة المدني الأنصاري (ولد سنة ٣هـ وتوفي قبل سنة ٦٠هـ) دوّن كتاباً عن حياة الرسول ρ ومغازيه تداوله أحفاده من بعده، وقد اطلع

الواقدي على هذا الكتاب ونقل منه[٤٢]، وسعيد بن سعد ابن عبادة الأنصاري وهو من صغار الصحابة كتب شيئاً عن حياة الرسول ρ [٤٣].

وفي الربع الأخير من القرن الأول الهجري توسع الاهتمام بالسيرة النبوية كثيراً وبخاصة في إقليم الحجاز الذي كانت له الريادة والسبق في هذا الميدان، وقد برز في هذه الفترة، عروة بن الزبير (ت٩٤هـ/٧١٢م) وهو محدث فقيه مؤرخ يعد أحد فقهاء المدينة السبعة، ويذكر بعض الباحثين أنه أول من صنف كتاباً كبيراً في المغازي وأن كتابه كان معروفاً ومتداولاً[٤٤]. وممن أسهم في تدوين السيرة أيضاً في تلك الفترة أبان بن عثمان بن عفان (ت١٠٥هـ/٧٢٣م)[٤٥]، وسعيد ابن المسيب المخزومي (ت٩٤هـ/٧١٢م)[٤٦].

وليس من أغراض هذا البحث الإفاضة في الحديث عن نشأة السيرة النبوية في الحجاز وتطورها، وإنما أشرنا إليها باعتبارها أهم محاور الاهتمام بالمعارف التاريخية في الحجاز في القرن الأول الهجري من ناحية، ومن ناحية أخرى لصلتها الوثيقة بالتاريخ المحلي للحجاز، وبخاصة في فترة البحث؛ فالمؤلفات في السيرة تعد من أهم مصادر المؤلفات في تاريخ مكة المكرمة والمدينة المنورة، والعكس صحيح أيضاً. ولذلك نجد من يكتبون عن مصادر السيرة النبوية يدرجون المؤلفات المتخصصة في تاريخ المدينتين المقدستين باعتبارهما أحد أنواع مصادر السيرة[٤٧].

ومن خلال العرض السابق يتضح أن المعارف التاريخية التي حظيت بالاهتمام في الحجاز خلال القرن الأول الهجري هي السيرة والمغازي، والأنساب وأخبار القبائل، وأيام العرب. ولعل المراد بها أخبار حروب الجاهلية. ولا نجد خلال هذه الفترة ما يدل على ظهور اهتمام مباشر بالتاريخ المحلي، يستثنى من ذلك ما ورد من إشارات إلى وجود اهتمام وعناية بما يتصل بمعرفة تاريخ الكعبة

والبيت الحرام، ولكن لم يرد ما يفيد أنه قد دُوّن شيء مستقل في هذا الأمر. ورغم ذلك يمكن القول بأن المادة العلمية المتعلقة بكثير من جوانب التاريخ المحلي، وبخاصة تاريخ مكة المكرمة والمدينة المنورة، كانت متوافرة من خلال الجوانب التي حظيت بالاهتمام، وبخاصة السيرة والأنساب وأخبار القبائل.

مشكلة الرواية الشفهية والتدوين في تاريخ العلوم عند المسلمين:

قبل أن نختم الحديث عن المعارف التاريخية في الحجاز في القرن الأول الهجري وننتقل إلى القرن الثاني يحسن أن نشير إلى قضية مهمة لها ارتباط وثيق بنشأة العلوم عند المسلمين ومنها علم التاريخ. وهذه القضية تتمثل في الوهم العلمي الشائع الذي يذهب إلى أن السنة النبوية والعلوم الإسلامية الأخرى، ومنها التاريخ، إنما كانت تروى وتتداول مشافهة وأنها بقيت كذلك نحو مائة وخمسين عاماً لم تكتب ولم تدون حتى أواسط القرن الثاني[٤٨].

ولقد انتشر هذا الوهم وبخاصة في دراسات المستشرقين حتى كاد أن يغطي على الحقيقة في فترة من الفترات، وأصبح لدى بعضهم أشبه بالمسلمات[٤٩]، ورغم أنه قد تصدى لهذا الوهم عدد من الباحثين وقدموا دراسات عميقة وأصيلة فندت هذا الوهم بالبراهين القاطعة والحجج الدامغة[٥٠]، إلا أنه لازال يتردد في بعض المؤلفات[٥١].

وإن المرء ليعجب حين يرى الإصرار على هذا الوهم، والتمسك المريب بهذا الزعم مع وضوح الدلالة على بطلانه، فالاهتمام بالكتابة والتدوين بدأ منذ ظهور الإسلام، وكان عند الرسولρ زهاء خمسين من الكتاب لكتابة الوحي والرسائل ونحوها [٥٢].

وقد أثبتت الدراسات العلمية أن عدداً من الصحابة رضي الله عنهم كتبوا

الحديث في حياة الرسول ρ، فصحيفة علي بن أبي طالب، وصحيفة عبد الله بن عمرو بن العاص، وصحيفة سعد ابن عبادة الأنصاري، وصحيفة عمرو بن حزم الأنصاري، كلها دونت في حياة الرسولρ[٥٣].

ودوّن صحابة أجلاء آخرون حديث رسول الله ρ بعد وفاته في صحائف منها على سبيل المثال: صحيفة جابر بن عبد الله، وصحيفة سمرة بن جندب، وكان ابن عباس ممّن دوّن أشياء كثيرة من أحاديث رسول الله ρ وأخباره[٥٤].

هذه كلها صحائف دونها الصحابة في وقت مبكر، بعضها كما أشرنا كان قبل وفاة الرسولρ، ثم جاء جيل التابعين وكان اهتمامهم بتدوين الحديث أوسع وأشمل، فدونوا الكثير ومنهم: همام بن منبه، وسعيد بن المسيب، وعروة بن الزبير، وسعيد بن جبير، والحسن البصري، وعطاء بن أبي رباح وغيرهم كثير[٥٥].

كل هؤلاء وغيرهم دونوا صحفاً في الحديث وفي غيره، وقد أشرنا في الصفحات السابقة عند الحديث عن المعارف التاريخية في الحجاز في القرن الأول الهجري إلى ظهور مدونات في السيرة، وفي الأنساب، وفي أخبار القبائل وأشعارها، وفي المثالب، بعضها دوّن في عهد عمر بن الخطاب وبعضها ظهر قبل انصرام النصف الأول من القرن الأول الهجري، فكيف بعد هذا يأتي من يقول إن التدوين عند المسلمين لم يبدأ إلا في منتصف القرن الثاني، وإن معارفهم كانت تنقل مشافهة ولا أثر للتدوين فيها قبل ذلك.

وإذا كان هذا الزعم قد استغل بسوء نية من قبل البعض للقدح في سنة المصطفى ρ، والتشكيك في صحة المعلومات التاريخية الواردة عن عصر الرسول ρ، وعصر الخلفاء الراشدين، وتاريخ المسلمين في القرن الأول الهجري، فليس كل من قال بهذا الأمر كان يعرف الحقيقة ويتعمد الافتراء، بل يبدو أن

الوقوع في هذا الوهم كان في أول الأمر نتيجة أمور منها:

١- عدم المعرفة من قبل بعض المستشرقين بدلالة المصطلحات (الألفاظ) المستخدمة في رواية الحديث والأخبار ضمن سلاسل الإسناد عند علماء المسلمين في القرون الأولى، فظن هؤلاء أن كل رواية أو خبر يسبق بحدثنا، أو أخبرنا، أو أنبأنا، أو حُدثت، وأُخبرت، فهو خبر نقل عن رواية شفهية بحتة ليس لها أصل مكتوب، وهذا غير صحيح.

فمن يراجع ما ذكره علماء الحديث عن طرق الأداء والتحمّل (نقل الحديث أو الخبر من الشيخ إلى التلميذ) وهي: السماع، والعرض (أو القراءة)، والإجازة، والمناولة، والمكاتبة، والإعلام، والوصية، والوجادة[٥٦]. يجد أنها جميعا، ماعدا الطريقة الأولى (السماع) تعتمد اعتماداً كلياً على مواد مكتوبة، وحتى السماع كان يتم في أحيان كثيرة عن طريق قراءة الشيخ في صحف دوّنها من قبل، وقد يملي الشيخ على طلابه من حفظه، ولكن هذا كان قليلاً، بدليل ما ورد من أنه إذا أملى أحد العلماء من الذاكرة موضوعاً طويلاً، أو جعل مجلسه إملاءً من غير كتاب، مضوا من ذلك معجبين، ومن ذلك ما روي عن عامر الشعبي (ت١٠٣هـ/٧٢١م) حين أملى أمام قتيبة بن مسلم كتاباً عن الفتوح دون الرجوع إلى صحف مكتوبة[٥٧].

والخلاصة أن نقل الحديث وغيره من العلوم ومنها التاريخ كان يتم من خلال الاستعانة بمواد مكتوبة في أغلب الأحيان، وبخاصة في النصف الثاني من القرن الأول الهجري وما بعده، حيث لم يعد للاعتماد على الذاكرة فقط والرواية الشفهية إلا حيز قليل.

٢- لم ينتبه هؤلاء الباحثون إلى أن المتلقي(الطالب) كان يدوّن ما يسمعه

من الشيخ، أي أن المعلومات كانت تنقل اعتماداً أو بمساعدة مدونات مكتوبة، ويتلقاها الطالب سماعاً ولكنه يدونها مباشرة في صحف وسجلات في مجلس الشيخ نفسه،لتساعده تلك المدونات في عدم نسيان تلك المعلومات أو الخلط بينها،والرجوع إليها عند الحاجة، فالكتابة موجودة في عمليتي الأداء والتلقي معاً.

٣- لم يفرق من قال بتأخر التدوين بين أمور ثلاثة هي:

أ- التدوين الشخصي الذي كان يقوم به الأستاذ والطالب بغرض مساعدة الذاكرة، وخشية النسيان، أو تداخل المعلومات، وهذا التدوين هو الذي كانت تقوم عليه وبه عمليتا التلقي والأداء -كما أشرنا- اللتان كانتا عماد نقل العلم في ذلك الزمان، وكان موجوداً منذ عصر الرسول ρ.

ب- التدوين الرسمي، الذي تم في مطلع القرن الثاني بأمر من الخليفة بغرض جمع الحديث المتفرق عند العلماء في صحف موحدة، خشية ضياع شيء منه بموت العلماء، وسوف نشير إليه فيما بعد عند الحديث عن مراحل التدوين.

ج- التصنيف وهو ترتيب المعلومات في فصول وأبواب حسب الموضوعات وظهورها في مؤلفات متخصصة، وهو مرحلة متقدمة في التدوين بدأت في الربع الثاني من القرن الثاني الهجري، وسوف نشير إليها أيضا في مراحل التدوين.

مراحل التدوين:

نشأة التدوين التاريخي عند المسلمين مرت بعدة مراحل، وهي تتوافق إلى حد كبير مع تدوين علوم أخرى، يأتي في مقدمتها علم الحديث الذي كان محط عناية المسلمين في أول الأمر، ذلك أن تلك العلوم كانت نشأتها عند المسلمين مترابطة ومتكاملة، فكان تدوينها كذلك.

ومن خلال استقراء تطور المعارف التاريخية، وما ورد عن العلوم الأخرى، وبخاصة علوم الحديث، يمكن أن نقسم هذه المراحل موضوعياً وزمنياً إلى أربع مراحل هي:

المرحلة الأولى:

وهي مرحلة التدوين الأولي مع غلبة الرواية الشفهية في تداول المعارف ومنها المعارف التاريخية، وهي تشغل زمنياً النصف الأول من القرن الأول الهجري، في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم وعصر جيل الصحابة الأولين، ويتسم التدوين في هذه المرحلة بالطابع الشخصي بالنسبة للهدف منه، فهو يتم لمساعدة الذاكرة خشية نسيان الكاتب لشيء مما سمعه، أو خشية تداخل المعلومات في ذاكرته، ولغرض الرجوع إلى ذلك المدون عند الحاجة من قِبَل المدوِّن نفسه فقط، أي أن الغرض منه ليس اطّلاع الآخرين على تلك الصحف والنقل منها مباشرة، فهذا الأمر لم يكن مقبولاً في منهج نقل المعارف في ذلك الزمان.

هذا بالنسبة للهدف، أما المنهج فيلاحظ أن التدوين في هذه المرحلة يتسم بعدم وحدة الموضوع وتداخل المعارف والعلوم في صحائف من يقوم بالتدوين، هذا في الأغلب الأعم وإذا وجدت حالات تخرج عن هذا فهي حالات قليلة لا تؤثر في السياق العام.

وممّا يميز هذه المرحلة أيضاً أن المدونين كانت مصادرهم أما المشاهدة والمشاركة المباشرة، أو ما يسمعونه من روايات شفهية من معاصرين وشهود عيان، وقد استفادوا أيضاً من بعض المواد المكتوبة وبخاصة الوثائق مثل رسائل الرسول p، ومعاهداته، ورسائل الخلفاء الراشدين إلى ولاة الأقاليم وغيرها.

المرحلة الثانية.

وهي مرحلة التوسع في التدوين الشخصي، وتزايد المواد المكتوبة، واتساع موضوعات المدونات، وتشغل زمنيا النصف الثاني من القرن الأول الهجري. أي عصر الصحابة المتأخرين والتابعين. وهي في الجملة تشبه المرحلة الأولى في الهدف من التدوين فلم يخرج في الغالب عن نطاق التدوين الشخصي، كما أنه لم يختلف كثيرا في المنهج سوى أنه توسع كما بسبب كثرة المسلمين، وانتشار التعليم، وزيادة الاهتمام من جيل التابعين، وممن دخلوا في الإسلام من غير العرب. لمعرفة أحاديث الرسول ρ وسيرته، وأخبار صحابته، وتاريخ الإسلام في أول نشأته وتوسع نوعا بشموله معارف كثيرة. دينية، وتاريخية، وأدبية، ولغوية وغيرها.

ويلاحظ بالنسبة للمعارف التاريخية في هذه المرحلة اتساع الاهتمام بالسيرة النبوية والفتوح، والأنساب وأخبار القبائل وأشعارها، كما يلاحظ أن المعارف عند المسلمين ومنها المعارف التاريخية وبخاصة السيرة النبوية أخذت تتحول من المعرفة الشفهية إلى المعرفة المكتوبة.

المرحلة الثالثة

وهي تشغل زمنيا الربع الأول من القرن الثاني الهجري (١٠٠هـ-١٢٥هـ)، وهذه المرحلة يمكن أن نطلق عليها مرحلة التدوين الرسمي. وذلك حين أمر الخليفة الأموي عمر بن عبد العزيز رحمه الله، بجمع حديث رسول الله وسنته خشية ضياع شيء منها بتقادم الزمن ووفاة العلماء. فقد كتب عمر بن عبد العزيز إلى ولاة الأقاليم والعلماء في الآفاق يطلب منهم جمع حديث رسول الله وكتابته[٥٩]

وكان ممن كتب إليه بهذا الأمر قاضي المدينة النبوية وواليها الفقيه الحافظ أبو بكر بن محمد بن حزم الأنصاري (ت١١٧هـ/٧٣٤م). وجاء في كتابه إليه

((انظر ما كان من حديث رسول الله ρ فاكتبه، فإني خفت دروس العلم وذهاب العلماء))[٥٩]، وقد بادر ابن حزم بالاستجابة لأمر الخليفة وشرع في جمع الحديث ودون منه شيئاً كثيراً يقع في عدد من الكتب[٦٠].

وفي الوقت نفسه كلف عمر بن عبد العزيز عالماً آخر من أبرز علماء المدينة، وأحد أعلام مدرستها التاريخية، وهو الإمام محمد بن مسلم بن شهاب الزهري (ت١٢٤هـ/٧٤٢م)[٦١] يقول الزهري: ((أمرنا عمر بن عبد العزيز بجمع السنة فكتبناها دفتراً دفتراً، فبعث إلى كل أرض له عليها سلطان دفتراً))[٦٢].

لقد دوّن الزهري شيئاً كثيراً جداً؛ يدل على ذلك ما ورد عن تلميذه معمر بن المثنى قال: ((كنّا نرى أنا قد أكثرنا عن الزهري[٦٣]، حتى قتل الوليد[٦٤]، فإذا الدفاتر قد حملت على الدواب من خزائنه، يعني من علم الزهري))، قال الذهبي: ((يعني الكتب التي كتبت عنه لآل مروان))[٦٥].

ولكثرة ما كتب الزهري ولأن كتابته لم تكن لغرض شخصي وهدف فردي، وإنما قام بها بأمر رسمي، الغرض منه حفظ العلم من الضياع على مستوى الأمة، لهذا كله أطلق عليه أنه أول من دون العلم[٦٦].

والمراد أول من دوّن بأمر رسمي وللغرض المشار إليه، أما التدوين بمعنى الكتابة وتقييد المعلومات في صحف خشية نسيانها فقد كان يمارس منذ عصر الرسول ρ أي قبل عمل الزهري بنحو قرن من الزمان.

وممّا سبق يتضح جانب من الفرق بين التدوين الرسمي الذي تتميز به هذه المرحلة عن سابقتيها، والتدوين الشخصي الذي كان سائداً في المرحلتين السابقتين ولا زال مستمراً أيضاً في هذه المرحلة. فالهدف في التدوين الرسمي حفظ العلوم وبخاصة الحديث النبوي للأمة خشية ضياع شيء منه بمرور الزمن وفقد العلماء.

بمعنى أن ما ينتج عن هذا التدوين سوف يصبح وثائق تحفظ العلم، ومرجعاً عاماً يستفيد منه من يرغب في ذلك العصر وفي العصور التالية، وفي المصر الذي تم التدوين فيه وفي الأمصار الأخرى التي زودت بنسخ ممّا تم تدوينه. أما التدوين الشخصي فالغرض منه كما سبق أن أشرنا قاصر على المدوّن نفسه يراجعه ليتذكر ما سمع[٦٧].

هذا من حيث الهدف. أما من حيث السعة والشمول فلاشك أن التدوين الرسمي الذي حظي باهتمام أعلى مسؤول في الدولة ورعايته، وجند له عدد من العلماء كان نتاجه أوسع وأشمل.

وإذا كان التدوين الرسمي قد ركز في أول الأمر على السنة النبوية، فأفرد الحديث في مجاميع خاصة، فإن ذلك قد دفع فيما بعد إلى اتباع المنهج نفسه في العلوم الأخرى سواء بجهود ذاتية من العلماء، أم برعاية وعناية من الدولة؛ فقد ورد أن الخليفة الأموي الوليد بن يزيد (١٢٥-١٢٦هـ) كلف من قام بجمع ديوان العرب وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتها[٦٨].

المرحلة الرابعة:

وهي مرحلة التصنيف، والمراد بالتصنيف هو ترتيب المعلومات في فصول وأبواب حسب الموضوعات، وهذه المرحلة هي نتاج وثمرة للمراحل السابقة، وتعد نقلة نوعية وتطوراً مهماً في مسار حركة تدوين العلوم عند المسلمين، فقد أفرد كل علم بمؤلفات، وداخل العلم نفسه بوّبت الموضوعات.

يقول الذهبي مشيراً إلى هذه النقلة أثناء حديثه عن أحداث سنة ١٤٣هـ: ((وفي هذا العصر شرع علماء الإسلام في تدوين الحديث الشريف، والفقه، والتفسير، فصنف ابن جريج التصانيف بمكة، وصنف سعيد بن أبي عروبة وحمّاد

بن سلمة بالبصرة. وصنف مالك الموطأ في المدينة. وصنف ابن إسحاق المغازي...)) ثم يقول: ((وكثر تدوين العلم وتبويبه، ودونت كتب العربية واللغة والتاريخ وأيام الناس))[69].

إن التحول من مرحلة الجمع والتدوين غير المرتب إلى مرحلة التصنيف المبوب لا يمكن تحديده بشهر أو سنة، وإذا كان الذهبي قد أشار إليه في سرد أحداث سنة ١٤٣هـ فهذا لا يعني أن هذه السنة تعد سنة ((انقلابية)) أو حداً فاصلاً انتهت فيه مرحلة وبدأت أخرى، فالذهبي نفسه قال: ((وفي هذا العصر))، وفي تقديرنا أن هذا التحول حدث تدريجياً خلال الربع الثاني من القرن الثاني الهجري(١٢٥-١٥٠هـ) هذا من ناحية،

ومن ناحية أخرى فهذا التحديد لا يعني عدم ظهور مصنفات مبوبة ومرتبة قبل ذلك، بل المراد ظهور التصنيف كظاهرة عامة، وتميز العلوم في التأليف بقدر أكبر، وتفرّع بعض العلوم وظهور أنماط جديدة من المؤلفات فيها.

ويعد عالم مكة ومفتيها عبد الملك بن جريج (ت١٥٠هـ/٧٦٧م) من أبرز رواد هذه المرحلة، وقد وصف بأنه أول من صنف الكتب[70]، كما أن إمام دار الهجرة الإمام مالك (ت١٧٩هـ/٧٩٦م)، وإمام علوم السيرة والمغازي ابن إسحاق (ت١٥١هـ/٧٦٧م)، كانا من أوائل من صنف الكتب أيضاً[71]. وبذلك يتبين سبق مدرسة الحجاز في مكة والمدينة وريادتها في هذا المجال، وهذا يضاف إلى سبق كل من الزهري وابن حزم في مجال التدوين الرسمي.

التاريخ المحلي في الحجاز خلال القرن الثاني الهجري:

بدأ القرن الثاني الهجري بخطوة مهمة في مجال تطور تدوين العلوم ممثلة في مرحلة التدوين الرسمي، وقد أشرنا إلى أن هذه الخطوة كان لها انعكاس إيجابي

كبير، ليس في علم الحديث فحسب بل في سائر العلوم، فقد توسع الاهتمام بالتدوين وتطور الهدف منه من هدف شخصي إلى الرغبة في جمع مدونات تحفظ العلم للأجيال القادمة. وفي مجال المعارف التاريخية استمر الاهتمام بالسيرة النبوية في الحجاز وتطور حتى بلغ درجة عالية من الاكتمال والتنظيم على يد المؤرخ المشهور محمد بن إسحاق المدني (ت١٥١هـ/٧٦٧م) ،والسيرة كما أشرنا من قبل وفرت مادة علمية ثرية عن مكة والمدينة ساعدت فيما بعد في تدوين تاريخهما.

ويعد محمد بن مسلم بن شهاب الزهري من أهم الشخصيات التي برزت في الربع الأول من القرن الثاني الهجري وهو أحد أعلام مدرسة الحجاز التاريخية، وقد وصف بأنه كان ((مقدماً في العلم بمغازي رسول الله ρ، وأخبار قريش والأنصار، رواية لأخبار الرسول ρ وأصحابه))[٧٢].

وقد كتب الزهري عدداً من المؤلفات في الحديث والتفسير والتاريخ منها كتاب المغازي وكتاب مشاهد النبي، وكتاب نسب قريش، وكتاب أسنان الخلفاء[٧٣].

وإذا كان الزهري لم يدون كتاباً مستقلاً في التاريخ المحلي للحجاز وتاريخ مكة أو المدينة، فإنه وفر مادة علمية جيدة في هذا الباب من خلال مؤلفاته ومروياته، ويتضح هذا جلياً في النقول الكثيرة عنه في المؤلفات التي ظهرت بعد ذلك في تاريخ مكة والمدينة، فقد نقل الفاكهي عن طريقه في كتاب (أخبار مكة) ٩٦ نصاً[٧٤]، ونقل ابن شبة في (تاريخ المدينة) ١٤٠نصاً[٧٥].

وبعد الزهري ظهر في الحجاز علماء آخرون دفعوا مسيرة الاهتمام بالمعارف المتصلة بتاريخ مكة المكرمة والمدينة المنورة خطوة أخرى، فهذا عبد الملك بن جريج عالم مكة وفقيهها يولي تاريخها وأخبارها اهتماماً كبيراً، يدل على ذلك كثرة المرويات عنه في هذا الأمر، فمروياته في كتاب أخبار مكة للفاكهي بلغت

٣٥٧ نصا[١]، ونسبة كبيرة من مادة كتاب اخبار مكة للأزرقي رويت عن طريق ابن جريج، منها روايات طويله تبلغ عدة صفحات[٢]، وله روايات ايضا في تاريخ المدينه لابن شبة[٣].

وابن جريج ألف كتاب (الجامع)، وكتاب (التفسير)، وكتاب (المناسك)[٤].

فلعه في كتاب المناسك لم يقتصر على بيان احكام الحج والعمرة ومناسكهما، بل تحدث ايضا عن الكعبه، وزمزم، والمشاعر المقدسة، وتاريخ الحج واخباره قبل الإسلام وبعده، وكل هذه الموضوعات من صميم تاريخ مكة.

وقد نهج علماء حرون عاصروا ابن جريج نهجه في الاهتمام بفضائل مكة والمدينة وأخبارهما وما يتصل بهما. مثل مسلم بن خالد الزنجي المكي. وسفيان بن عيينة المكي، والضحاك بن عثمان القرشي المدني. وهذا ما دفع أحد الباحثين إلى القول بأنه لا يستبعد وجود مصنفات أو رسائل في جوانب من تاريخ مكة لهؤلاء العلماء الذين ابدوا اهتماما بتاريخها. وترددت أسماؤهم كثيرا في اسانيد روايات الأزرقي والفاكهي[٥]

ومن الأمور التي يلحظها الباحث المتتبع لحركة المعارف التاريخية المتصلة بالتاريخ المحلي للحجاز ما عرف بكتب القبائل، وكتب القبائل هذه ظاهرة ينبغي التوقف عندها وبيان أثرها في ظهور تاريخ المدن (التاريخ المحلي) بعامة، وفي إقليم الحجاز بخاصة.

لقد اشرت فيما سبق إلى كتابين لهما صلة بقبائل الحجاز لم يذكر لأي منهما مؤلف محدد، وكانا متداولين في مطلع القرن الثاني الهجري، وهما ((كتاب قريش)) و((كتاب ثقيف)) وكان عند حماد الراوية نسخة من كل منهما. راجعهما عندما طلبه الخليفه الأموي الوليد بن يزيد[٦].

وقد ذكر الآمدي في كتابه المؤتلف والمختلف ستين كتاباً مشابهاً لم ينسب أياً منها إلى مؤلف أو جامع،ويبدو أنها كانت غفلاً من ذلك،وقد اطلع عليها الآمدي ونقل منها[٨٢]، وما يهمنا هنا أن عدداً من هذه الكتب يخص قبائل حجازية منها: كتاب بني هاشم، وكتاب كنانة، وكتاب خزاعة، وكتاب بني سعد، وكتاب بجيلة، وكتاب شعر هذيل، وكتاب سُليم، وكتاب جهينة، وكتاب بلي، وكتاب مزينة، وكتاب بني قريظة، وكتاب بني عبدالله بن غطفان[٨٣]، فمتى دوّنت هذه الكتب، وما مضمونها؟.

إن المصادر التاريخية لا تمدنا بجواب يقيني على السؤال الأول، ومن المرجح أنها تعود للقرن الأول الهجري، ويرى بعض الباحثين أن أصول بعضها ربما تعود إلى ما قبل الإسلام[٨٤]، أما الأمر المؤكد فهو أنها كانت موجودة ومتداولة في أول القرن الثاني للهجري، وقد رجع إليها واستفاد منها حماد الراوية، ولعله وغيره من الرواة في القرن الثاني أضافوا إليها ما يناسبها من جنسها.

أما أبو عمر إسحاق بن مرار الشيباني، وهو عالم ثقة في الحديث واسع المعرفة بعلوم اللغة والأدب، راوية لأشعار القبائل وأخبارها، عاش في القرن الثاني الهجري خلال الفترة (٩٠هـ-٢٠٦هـ)، فقد دوّن شيئاً كثيراً جداً من أشعار القبائل وما يرتبط بها من أخبار[٨٥]، وذكر ابن النديم أنه جمع أشعار نيّف وثمانين قبيلة، كل قبيلة في كتاب[٨٦]، ويبدو أنه استفاد من كتب القبائل الستين.

أما عن مضمون كتب القبائل فهي تجمع بين الأدب والتاريخ، فكتاب القبيلة يضم أخبار القبيلة ومفاخرها، وشعر شعرائها، وأقوال حكمائها، وفروع أنسابها[٨٧].

إن ما يهمنا في هذا البحث هو صلة كتب القبائل هذه بالتاريخ المحلي، وأثرها في ظهوره، فمن المعلوم أن كتب الأنساب والقبائل ظهرت قبل كتب التاريخ

المحلي بفترة طويلة نسبياً، ونرى أنها ساعدت على ظهور التاريخ المحلي ومهدت له من ناحيتين:

أولاهما: توفير مادة علمية استفاد منها المؤلفون في تاريخ المدن والأقاليم فيما بعد.

أما الثانية: فتتمثل في أن الاهتمام بالأنساب وأخبار القبائل دفع إلى الاهتمام بتاريخ المدن والأقاليم، ذلك أن دافع الاهتمام بالأنساب والقبائل هو العصبية القبلية المرتبطة غالباً بالبيئة البدوية ومؤثراتها، وبما أن المجتمع الإسلامي تطور في مدارج التحضر، وحول نسبة كبيرة من العرب من نمط الحياة البدوية إلى الحضرية، وأتاح اندماجهم مع أقوام آخرين لهم سبق في مجال الحياة الحضرية، هذا إضافة إلى مساواة الإسلام بين من ينتمي إلى قبيلة عربية ومن لا ينتمي، وإحلاله الولاء للأمة محل الولاء للقبيلة، ذلك كله أدى إلى تحول الاهتمام عند كثير من العرب من القبيلة إلى المدينة، فظهرت عصبية محلية(٨٨) للمدن والأمصار، واعتزاز بها، فحلت مكة محل قريش، والمدينة محل الأوس والخزرج وهكذا.

يضاف إلى ذلك بعد اجتماعي آخر، نرى أن له أثراً لا يقل أهمية في ظهور التاريخ المحلي، ذلك أن شريحة كبيرة من المجتمع الإسلامي وجهت اهتمامها إلى تاريخ المدينة أو الإقليم لأنها في الأصل لا ترتبط بالقبيلة، هذه الشريحة تتمثل في الموالي ومن دخل الإسلام من غير العرب، فهؤلاء ما لبثوا هم أو أبناؤهم أن أصبحوا عرباً في لغتهم ومسلمين في ثقافتهم وانتمائهم، وأصبح لهم قصب السبق في ميادين علمية كثيرة في المجتمع الإسلامي ومنها ميدان التاريخ، واستقر كثيرون منهم في وقت مبكر في المراكز الثقافية الإسلامية الكبيرة، ومنها مكة والمدينة وأصبح لهم فيها مكانة وشأن.

ومهما يكن الأمر فقد انصرم النصف الأول من القرن الثاني الهجري ولم يظهر شيء من المؤلفات المتخصصة في التاريخ المحلي سواءً في الحجاز أم غيره من بلاد المسلمين فيما نعلم[٨٩]، وكانت قد بدأت قبيل ذلك التاريخ مرحلة التحول من التدوين إلى التصنيف في مسار تطور العلوم الإسلامية، وتكاثر إثر ذلك ظهور المؤلفات المتخصصة في مختلف العلوم، ثم ما لبث هذا التطور أن خطا خطوة أخرى بظهور فروع داخل العلم نفسه دونت فيها كتب متخصصة، وهنا بدأت تظهر أوائل المؤلفات في التاريخ المحلي. وكان للحجاز قصب السبق وفضل الريادة في ذلك، ممثلاً في عدد من المؤرخين الذين ظهروا في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري ودونوا مؤلفات في تاريخ مكة والمدينة وهم:

١-عثمان بن عمرو بن ساج:

هو أبو ساج عثمان بن عمرو بن ساج القرشي، مولى بني أمية، أصله من بلاد الجزيرة[٩٠]، والمعلومات عنه في المصادر قليلة، ولا نعرف تاريخ مولده لكنه روى عن علماء ومؤرخين ماتوا في العقد الثاني من القرن الثاني الهجري منهم: وهب بن منبه المتوفى سنة١١٠هـ وقيل ١١٤هـ، وعطاء ابن أبي رباح المكي المتوفى سنة ١١٤هـ، وحنظلة بن ابي سفيان الجمحي المكي المتوفى سنة١٢٠هـ، وبناء عليه نقدر أن تاريخ مولده كان في حدود سنة ٩٥هـ/٧١٣م تقريباً [٩١].

تتلمذ ابن ساج على عدد كبير من الشيوخ وروى عنهم، وقد أحصينا من روى عنهم ابن ساج في المرويات التي أوردها الأزرقي في كتاب أخبار مكة عن طريق ابن ساج فبلغ عددهم واحداً وثلاثين شيخاً أكثرهم من أهل مكة والمدينة ومن أبرزهم إضافة إلى من ذكرنا: محمد بن مسلم بن شهاب الزهري المدني، وموسى بن عقبة المدني، وجعفر (الصادق) بن محمد بن علي بن الحسين العلوي

المدني،وعثمان بن الأسود الجمحي المكي،والمثنى بن الصباح المكي، وعبد الملك بن جريج المكي، ومحمد بن إسحاق بن يسار المدني،وطلحة بن عمرو الحضرمي المكي.

ويبدوا أن ابن ساج عاش في مكة فترة طويلة، يدل على ذلك كثرة شيوخه فيها، وما ورد عنه من اتصال بأهلها وسؤالهم عن تاريخها، فقد روى الأزرقي عن ابن ساج أنه لقي عجوزاً من أهل مكة شهدت احتراق الكعبة في أيام ابن الزبير فسألها عن ذلك ودوّن ما قالت(٩٢).

أما عن موقف علماء الجرح والتعديل من توثيق ابن ساج، فقد ذكره ابن حبان في الثقات، وقال أبو حاتم الرازي: يكتب حديثه ولا يحتج به(٩٣)، وأخرج له النسائي بعض الأحاديث، وهو في الجملة مقبول لديهم(٩٤).

لم تشر المصادر إلى وجود مؤلفات لابن ساج، وقد رجح فؤاد سزكين أن له كتاباً في أخبار مكة اعتماداً على كثرة ما روى عنه الأزرقي والفاكهي(٩٥).

وقد تتبعنا مارواه الأزرقي عن طريق ابن ساج في كتاب أخبار مكة فبلغ (١٣٥) قطعة، بعضها نصوص طويلة تزيد على عشر صفحات،منها على سبيل المثال: خبر مهاجمة أبرهة لمكة عام الفيل(٩٦)، وأخبار الحج وطقوسه في الجاهلية(٩٧)، واحتراق الكعبة زمن ابن الزبير، وإعادة بنائها(٩٨)، ومن خلال نقول الأزرقي يلاحظ أن ابن ساج أهتم بتاريخ مكة في الجاهلية اهتماماً كبيراً فالنقول عنه في هذا الجانب كثيرة.

والنقول عن ابن ساج لا تقتصر على كتاب أخبار مكة للأزرقي فحسب، بل نقل الفاكهي عن طريقه في كتاب أخبار مكة (٤٧) خبراً (٩٩).

وقد روى الأزرقي عن ابن ساج بالسند الآتي ((حدثني جدي قال: حدثنا

سعيد بن سالم عن عثمان بن ساج))[١٠٠]، وروى عنه الفاكهي بالسند الآتي: ((حدثنا عبدالله بن عمران المخزومي، قال: حدثنا سعيد بن سالم، قال: حدثنا عثمان بن ساج))[١٠١].

إن هذه النقول الكثيرة في عددها الكبيرة في حجمها تؤيد ما ذهب إليه سزكين من أن ابن ساج ألف كتاباً في أخبار مكة، وإذا صح هذا التقدير فهذا الكتاب يعد أول كتاب ألف في التاريخ المحلي عند المسلمين، وابن ساج يعد أول من ألف في هذا النمط من التدوين التاريخي على مستوى المؤرخين المسلمين كافة.

أما عن تلاميذ ابن ساج فإن سعيد بن سالم القداح يعد أبرزهم، وقد وصف بأنه رواية ابن ساج، ومن تلاميذه أيضاً محمد بن عبدالكريم بن حويطب القرشي، ومعتمر بن سليمان التيمي[١٠٢].

ولم تذكر المصادر تاريخ وفاة ابن ساج، وقدر فؤاد سزكين وفاته بسنة ١٨٠هـ[١٠٣]، وقدرها عبد الملك بن دهيش بسنة ١٧٠هـ[١٠٤]، وبناء على تقدير تاريخ مولده من ناحية، وعدم رواية الأزرقي (الجد) أحمد بن محمد المتوفى سنة ٢٢٢هـ عنه مباشرة وإنما عن طريق سعيد بن سالم، مما يدل على أنه لم يدركه ولم يلتق به، لذلك كله نقدر أنه توفي في حدود سنة ١٦٥هـ/٧٨٢م.

٢-عبد العزيز بن عمران الزهري:

هو عبد العزيز بن عمران بن عبد العزيز بن عمر بن عبد الرحمن بن عوف الزهري القرشي المدني، المعروف بابن أبي ثابت الأعرج، ينتمي إلى أسرة من أشهر الأسر العريقة في العلم في المدينة، هي الأسرة الزهرية التي كان من أشهر علمائها المحدث والمؤرخ محمد بن مسلم بن شهاب الزهري، ومحمد بن عبد العزيز بن عمر القاضي، وكان لأبناء هذه الأسرة ومنهم عبد العزيز بن عمران أثر

واضح في الحياة العلمية في المدينة، وبخاصة في مجال التاريخ.

لا نعرف متى ولد عبد العزيز بن عمران، ولكن اعتماداً على تاريخ وفاته، ومن روى عنهم نقدر أنه ولد في حدود سنة ١٢٥هـ/٧٤٣م تقريباً. ونشأ في المدينة وتلقى علومه بها في وقت كانت فيه من أبرز المراكز العلمية، وقد تتلمذ ابن عمران على عدد كبير من الشيوخ منهم: والده عمران، وعمه محمد بن عبد العزيز الذي تولى قضاء المدينة فترة، وجعفر (الصادق) بن محمد بن علي بن الحسين العلوي، ومحمد بن عبد الله بن مسلم الزهري، والزبير بن موسى المكي، وعبد الله بن جعفر المخزومي، وغيرهم كثير[١٠٥].

زار بغداد في عهد الرشيد واتصل برجال الدولة وحظي بتقديرهم وعلى راسهم يحيى بن خالد البرمكي الذي وصله بأموال كثيرة، وكان ابن عمران كريماً سخياً، له وجاهة ومكانة في المدينة[١٠٦].

ترجم له عدد من علماء الجرح والتعديل، لكنهم اتفقوا على تضعيفه، ووصفوه بأنه صاحب أشعار وأنساب وأخبار، وأنه ليس بثقة في رواية الحديث النبوي[١٠٧].

ألف ابن عمران كتاب ((الأحلاف))[١٠٨] وهو مفقود، ويبدو أنه يتعلق بأخبار القبائل والعلاقات بينها قبل الإسلام، ودوّن كتباً أخرى لكنها احترقت في حياته[١٠٩].

له اهتمام كبير جداً بتاريخ الحجاز وأخباره، وبخاصة تاريخ المدينة، يظهر هذا جلياً في كثرة ما روى عنه في هذا الجانب في المؤلفات التي ظهرت بعد ذلك في تاريخ المدينة ومكة ومنها تاريخ المدينة لابن شبة حيث نجد أنه نقل عنه في (٩٥) موضعاً[١١٠]، وأخبار مكة للأزرقي[١١١]، وأخبار مكة للفاكهي[١١٢].

ويرى الشيخ حمد الجاسر- رحمه الله- أن كثرة ما نقل عنه ممّا يتعلق

بتاريخ المدينة ((يحمل على الجزم بأنه من أول من ألف في هذا الموضوع، إن لم يكن الأول، بحيث أصبح ما ألف معيناً استقى منه مؤرخو المدينة الذين جاءوا من بعده))[113]، ويقول أيضاً: ((أما بداية تدوين تاريخ مفصل لها فأرى أن أقدم من عني بذلك هو عبد العزيز بن عمران الزهري المدني المعروف بابن أبي ثابت الأعرج))[114].

ومما يؤيد رأي الشيخ حمد الجاسر أن ابن عمران ألف كتباً منها كتاب ((الأحلاف))، الذي ذكره ابن النديم، ومنها مجموعة كتب أخرى احترقت في حياة ابن عمران ويرجح أن من بين كتب ابن عمران. التي احترقت أو فقدت بعد ذلك كتاباً في أخبار المدينة. وقد يكون احتراق هذه الكتب هو السبب في عدم ذكرها في المؤلفات التي عنيت بهذا الأمر مثل كتاب الفهرست لابن النديم.

ومهما يكن الأمر فقد عوض ذلك أن ابن عمران كان له عدد من التلاميذ الذين رووا عنه أخباراً كثيرة تتعلق بتاريخ مكة والمدينة منهم: ابنه سليمان، وإبراهيم بن المنذر الحزامي، وأبو حذافة أحمد بن إسماعيل السهمي، وأبو مصعب أحمد بن أبي بكر الزهري، وأبو غسان محمد بن يحيى الكناني المدني، وقد توفي ابن عمران في المدينة سنة ١٩٧هـ/٨١٢م[115].

٣-سعيد بن سالم القداح:

هو الإمام الفقيه المحدث أبو عثمان سعيد بن سالم القداح المكي، مولى بني نوفل بن عبد مناف بن قصي، فقيه أهل مكة ومفتيهم. لا نعرف تاريخ مولده لكنه روي عن عالم مكة عبد الملك بن جريج المتوفي سنة ١٥٠هـ أشياء كثيرة وتولى الإفتاء في مكة بعد وفاته[116]، وهذا يعني أنه عندما توفي شيخه كان على قدر كبير من العلم وفي سن تؤهله للإفتاء، وبناء عليه يقدر أنه ولد في حدود سنة

١٢٠هـ/٧٣٧م تقريباً.

تتلمذ على عدد كبير من الشيوخ منهم -إضافة إلى ابن جريج- عثمان بن عمرو بن ساج، وسفيان الثوري، ويونس بن أبي إسحاق، وعلي بن صالح المكي، وإبراهيم بن يحيى الأسلمي، وشبيب بن عبد الله البجلي، والمثنى بن الصباح وغيرهم[١١٧].

وثقه علماء الجرح والتعديل وأثنوا عليه، وروى عنه عدد كبير من العلماء منهم الإمام الشافعي، وسفيان بن عيينة(وهو أكبر منه)، ومحمد بن يحيى العدني، ويحيى بن آدم (وهو من أقرانه) وغيرهم[١١٨].

بلغ منزلة عالية من العلم، وكان له حلقة يدرّس فيها في المسجد الحرام[١١٩]، وتولى الإفتاء بمكة ووصف بأنه فقيه أهل مكة، قال الفاكهي: ((ثم هلك ابن جريج فكان مفتي مكة بعده مسلم بن خالد الزنجي، وسعيد بن سالم القداح))[١٢٠].

توفي في أواخر القرن الثاني الهجري، يقول الذهبي: ((وفاته قريبة من وفاة ابن عيينة سنة نيّف وتسعين ومائة))[١٢١]، وابن عيينة توفي سنة ١٩٧هـ/٨١٤م.

وسعيد بن سالم روى معلومات كثيرة جداً تتعلق بتاريخ مكة، فجميع مرويات ابن ساج في كتاب أخبار مكة للأزرقي، وفي كتاب أخبار مكة للفاكهي جاءت عن طريق سعيد بن سالم، كما أنه روى معلومات عن تاريخ مكة عن طريق آخرين غير ابن ساج مثل شيخه ابن جريج، وطلحة بن عمرو المخزومي، وكثير بن كثير وغيرهم[١٢٢].

إن كثرة المعلومات التي رواها سعيد بن سالم عن تاريخ مكة تجعلنا نرجح أن هذه المعلومات كانت مدونة لديه في كتاب، وإذا صح هذا التقدير فهو يعد من

أول من ألف في تاريخ مكة بعد شيخه عثمان بن ساج.

٤- محمد بن زَبَالة:

هو محمد بن الحسن بن أبي الحسن المخزومي المدني، من موالي بني مخزوم[١٢٣]، المعروف بابن زَبَالة[١٢٤]- بفتح الزاي وتخفيف الباء- لا نعرف تاريخ مولده وهو من أقران ابن عمران ومعاصريه، ولعله ولد في حدود سنة ١٣٠هـ تقريباً.

نشأ ابن زبالة في المدينة وتتلمذ على علمائها ومنهم الإمام مالك، وذكر المزي قائمة طويلة بأسماء من روى عنهم ابن زبالة من شيوخه بلغت مائة وأربعة شيوخ منهم: أسامة بن زيد بن أسلم، وسليمان بن بلال، وإبراهيم بن قدامة الجمحي، وإبراهيم بن محمد الزهري، وسفيان بن عيينة، وعاصم بن سويد الأنصاري، والمنذر بن عبد الله الخزامي وغيرهم[١٢٥].

كان ابن زبالة مهتماً بتاريخ المدينة وأخبارها ومعرفة معالمها وآثارها، وصفه الذهبي بأنه كان أخبارياً علامة، كما وصف بأنه من أعلم الناس بالمغازي والأنساب[١٢٦]، والمعلومات عن حياته قليلة، ولعل لموقف علماء الجرح والتعديل منه أثراً في هذا، فقد وصموه بالكذب والوضع في رواية الحديث[١٢٧]. يضاف إلى ذلك ما ورد من أن أهل المدينة جفوه بعد أن وضع كتاباً في مثالب الأنساب[١٢٨].

ألف ابن زبالة كتاب ((أخبار المدينة)) وفرغ منه في شهر صفر سنة١٩٩هـ[١٢٩]، وهو أول كتاب عُرف وتم تداوله في تاريخ المدينة، ويعد أول مؤلف في التاريخ المحلي يقيني الثبوت على مستوى التدوين التاريخي عند المسلمين، وصفه السخاوي بأنه مجلد ضخم[١٣٠]، واطلع عليه السمهودي ولخصه في كتابه ((وفاء الوفاء)) وكان يملك نسخة منه[١٣١]، ويبدو أنها احترقت ضمن

مكتبة السمهودي التي احترقت سنة ٨٨٦هـ والتي كانت تضم ٣٠٠مجلد كما ذكر هو نفسه(١٣٢). وهذا يعني أن الكتاب كان موجوداً حتى أواخر القرن التاسع الهجري.وهو مفقود الآن.

وكتاب ابن زبالة هذا له أثر عميق في المؤلفات التي كتبت في تاريخ المدينة بعده. فقد اعتمد عليه المتقدمون مثل الزبير بن بكار، ويحيى بن الحسن العلوي، ونقل عنه المطري في كتاب ((التعريف بما آنست الهجرة من معالم دار الهجرة)) واعتمد عليه أيضا المراغي في كتابه ((تحقيق النصرة بتلخيص معالم دار الهجرة))(١٣٣) اعتماداً كبيراً حيث نقل عنه في اثنين وتسعين موضعاً(١٣٤). ويعد السمهودي أوسع من نقل عن ابن زبالة فقد ضمّن كتابه ((وفاء الوفاء)) مادة علمية كبيرة جداً نقلها عن كتاب ابن زبالة، وهو بعمله هذا حفظ لنا أثراً قيماً(١٣٥).

وأثر كتاب ابن زبالة في المؤلفات التي كتبت عن تاريخ المدينة بعده لا يقتصر على إمدادها بالمادة العلمية فقط، بل نجد له أثراً واضحاً في المنهج وطبيعة الموضوعات التي تناولتها تلك المؤلفات،فابن زبالة،حسب ما نقلت عنه المصادر وبخاصة السمهودي، تناول موضوعات مثل أسماء المدينة، وتاريخ إنشائها وأول من سكنها، وتاريخ استقرار اليهود فيها، وكذلك الأوس والخزرج وتوزيع بطونهم ومساكنهم، ثم فصل القول في تاريخ المدينة بعد الهجرة واتخاذها قاعدة للدولة الإسلامية وبيان فضلها وحرمها، وركز على المسجد النبوي من حيث بنائه، ومساحته، ووصفه، وتوسعاته بعد عصر الرسول صلى الله عليه وسلم، هذا علاوة على حديثه المفصل عن خطط المدينة، وأسواقها، ومساجدها، وآبارها، والمعالم المحيطة بها، وهو بهذا اختط الطريق الذي سار عليه من جاء بعده من مؤرخي المدينة(١٣٦).

وقد نشر المستشرق فستنفلد مستخرجاً من كتاب أخبار المدينة لابن زبالة نقله من كتاب وفاء الوفاء للسمهودي(١٣٧).

ولابن زبالة كتاب آخر عنوانه ((أزواج النبي صلى الله عليه وسلم)) ويعد من أول المؤلفات في هذا الباب، وأصل الكتاب مفقود، وبقي منه منتخب رواه تلميذه الزبير بن بكار، وقد حقق هذا المنتخب ونشره الدكتور أكرم ضياء العمري بعنوان ((منتخب من كتاب أزواج النبي صلى الله عليه وسلم لمحمد بن الحسن بن زبالة، رواية الزبير بن بكار))(١٣٨). ولابن زبالة كتاب بعنوان((مثالب الأنساب))ويبدو أنه في مثالب أنساب أهل المدينة بدليل أنهم جفوه بسبب هذا الكتاب(١٣٩). وهذا الكتاب مفقود.

ولابن زبالة عدد من التلاميذ رووا مؤلفاته من أبرزهم المؤرخ المشهور الزبير بن بكار الزبيري، وابنه عبد العزيز بن محمد بن زبالة، وأحمد بن صالح المصري، وزهير بن حرب، وعبد الرحمن بن عبد الملك الحزامي، وعبد الله بن أبي ميسرة المكي، وهارون بن عبد الله الحمال(١٤٠). توفي ابن زبالة في المدينة سنة ١٩٩هـ/٨١٤م.

وهكذا لم ينقض القرن الثاني الهجري إلا وقد ظهر في الحجاز مؤلفات في التاريخ المحلي. فهذا ابن ساج وابن عمران يرجح وبقرائن قوية أن للأول كتاباً في أخبار مكة، وللثاني كتاباً في أخبار المدينة، أما سعيد بن سالم القداح فيُرَجَّع أيضاً أنه دون معلومات كثيرة تتصل بتاريخ مكة، وهذا ابن زبالة يدوّن كتاباً مهماً في تاريخ المدينة يتميز بوفرة مادته العلمية، وتنوع موضوعاته وعمق أثره في المؤلفات التي ظهرت بعده.

وبهذا حققت مدرسة الحجاز التاريخية سبقا وريادة في هذا النمط من الكتابة

التاريخية، فحسب ما يتوافر من معلومات لم يظهر قبل هذا التاريخ أي مؤلف في التاريخ المحلي في أي إقليم من أقاليم العالم الإسلامي، ويتبين أن ما ذهب إليه بعض الباحثين من أن التاريخ المحلي عند المسلمين ظهر أول ما ظهر في بلاد الشام، أو في بلاد العراق غير صحيح[١٤١].

التاريخ المحلي في الحجاز في القرن الثالث الهجري:

يعد القرن الثالث الهجري عصر التطور والازدهار في تدوين التاريخ المحلي في الحجاز، ففيه ظهر عدد كبير من أعلام مدرسة الحجاز التاريخية واصلوا المسيرة، ودونوا مؤلفات مهمة في تاريخ مكة والمدينة، وأكدوا سبق هذه المدرسة وريادتها في هذا النمط من أنماط التدوين التاريخي، وسوف نورد فيما يلي تعريفاً بهؤلاء المؤرخين ومؤلفاتهم في تاريخ الحجاز حسب ما يتوافر عنهم من معلومات.

١-أبو غسان محمد بن يحيى الكناني المدني:

هو أبو غسان محمد بن يحيى بن علي بن عبدالحميد بن عبيد بن غسان بن يسار الكناني المدني، ولد في المدينة في حدود سنة ١٤٠هـ/٧٥٦م ونشأ بها في وقت كانت تزخر فيه بالعلماء وعلى رأسهم الإمام مالك، كما أن أسرته كانت بيت علم وكتابة، فأبوه كان كاتباً، وجداه لأبيه ولأمه كانا كاتبين، وعماه غسان وعبد الحميد ابنا علي كانا كاتبين، لذلك وصفت أسرته بأنها: ((بيت علم وكتابة ونباهة))[١٤٢].

تتلمذ أبو غسان على عدد من الشيوخ في مقدمتهم الإمام مالك، ووصف بأنه من أصحاب الإمام مالك[١٤٣]، ومن شيوخه أيضاً؛ والده، وعمه غسان بن علي، وعمه عبد الحميد بن علي، وعبد العزيز بن عمران الزهري الرلوية المؤرخ،

وحسين بن زيد بن علي العلوي، وسفيان بن عيينة، وإبراهيم بن محمد الزهري وغيرهم كثير[١٤٤].

حظي أبو غسان بثقة علماء الجرح والتعديل فوثقه ابن حبان، والدار قطني، والنسائي، وابن أبي حاتم الرازي، وأخرج له البخاري، ووصف بأنه ((أحد الثقات المشاهير بحمل الحديث، المشهورين بعلم الأدب، ورواية السير، ومعرفة الأيام، وأحد الكتاب))[١٤٥].

أما أبرز تلاميذ أبي غسان فيأتي في مقدمتهم عمر بن شبّة النمري المؤرخ صاحب كتاب أخبار المدينة، والزبير بن بكار العالم المؤرخ، وابن أبي غسان علي بن محمد بن يحيى الكناني، وعبد الله بن شبيب الربعي، وجعفر بن محمد بن شاكر، وغيرهم[١٤٦]والمعلومات عن أبي غسان شحيحة جداً، فأبرز من ترجم له علماء الجرح والتعديل وقد اقتصروا على ذكر اسمه ونسبه، ومن روى عنهم من الشيوخ، ومن روى عنه، وأقوال علماء الحديث في توثيقه. أما الجوانب الأخرى من حياته ومنها مؤلفاته فلا تتوافر لدينا معلومات عنها. غير أن الملاحظ أن عمر بن شبّة روى معلومات كثيرة جداً عن أبي غسان ضمّنها كتابه في تاريخ المدينة، وتعد هذه الروايات المصدر الأول الذي اعتمد عليه ابن شبة، وقد بلغ عددها في القسم الذي طبع من كتاب ابن شبة مائتين وإحدى وأربعين رواية[١٤٧].

وقد ذكر الشيخ حمد الجاسر أن ماورد من أن ابن غسان كان كاتباً وكذلك كان أبوه وجداه وأعمامه، يستأنس به للقول : ((بأنه ليس من المستبعد أن يكون له تأليف وصل إلى ابن شبة، إذ أن الروايات الكثيرة، والتفصيل الدقيق في تحديد المواضع في المدينة، كل ذلك يحمل على القول بأنه لا يستبعد أن يكون لأبي غسان كتاب عن المدينة))[١٤٨].

وإضافة إلى ما ذكره الشيخ حمد الجاسر فإن هناك دلائل كثيرة تؤكد – من وجهة نظرنا– أن لأبي غسان كتاباً في تاريخ المدينة ومن ذلك:

١– وجود إشارات مباشرة وغير مباشرة في كتاب تاريخ المدينة لابن شبة تدل على أن أبا غسان كتب شيئاً في تاريخ المدينة وخططها، ومن ذلك قول ابن شبة: ((وممّا وجدت في كتاب أبي غسان))[١٤٩]، فهو هنا صرّح أن لأبي غسان كتاباً لكنه لم يذكر اسمه، وهناك إشارات أخرى منها قوله: ((ومما وجدته كتب عن أبي غسان))[١٥٠]، وقوله: ((ووجدت كتاباً كتب عنه يذكر فيه))[١٥١].

٢– عبارات أبي غسان نفسه تدل على أنه كان يدوّن الأخبار والمرويات ومنها قوله: ((قال أبو غسان: وهذه نسخة كتاب صدقة علي بن أبي طالب رضي الله عنه حرفاً بحرف نسختها على نقصان هجائها، وصورة كتابها، أخذتها عن أبي، أخذها عن حسن بن زيد))[١٥٢]، وقوله: ((وهذه نسخة كتاب صدقة سعد في دُورِه[١٥٣] حرفاً بحرف على هجائها وصورة كتابها))[١٥٤].

لهذا كله نرى أن لأبي غسان كتاباً في تاريخ المدينة لكنه فقد، وأنه ركز في هذا الكتاب بصفة خاصة على خطط المدينة وتاريخ عمرانها وسكانها، يدل على ذلك مضمون الروايات التي نقلها ابن شبة عن أبي غسان، فمعظمها ورد في القسم الأول من كتاب ابن شبة في الموضوعات التي تناولت مساجد المدينة وعمارتها، ومنازل القبائل من الأنصار، ومنازل من وفد إليها من المهاجرين من قريش وغيرهم، وأسماء الأحياء والشوارع، والأسواق، والدور المشهورة، إضافة إلى آبار المدينة ومزارعها وأوديتها ومقابرها. وهذا يؤكد اهتمام أبي غسان بهذه الموضوعات بصفة خاصة.

وبهذا يكون ابن عمران الذي أشرنا سابقاً إلى أنه يرجح أنه أول من ألف في

تاريخ المدينة، ثم تلميذه أبو غسان الذي روى عنه معظم معلوماته عن المدينة، ثم عمر بن شبة الذي اعتمد على أبي غسان، هؤلاء الثلاثة يكوّنون سلسلة متوالية ومترابطة في تدوين تاريخ المدينة في مراحله الأولى.

ومما يلاحظ هنا أن ابن زبالة المعاصر لهؤلاء الثلاثة جميعاً وصاحب كتاب أخبار المدينة لم يدخل في هذه السلسلة، فابن زبالة لم يرو عن ابن عمران، كما أن أبا غسان لم يرو شيئاً عن ابن زبالة رغم أن الثلاثة كانوا يعيشون معاً في المدينة، أما ابن شبة فلم يرد لديه سوى رواية واحدة فقط عن ابن زبالة[155]، ويلمح الشيخ حمد الجاسر إلى احتمال أن يكون لهذا الأمر صلة بما ورد من أن أهل المدينة جفوا ابن زبالة بسبب اتهامه بوضع حديث على الإمام مالك، وتأليفه لكتاب في مثالب الأنساب[156].

والنقول عن أبي غسان لم تقتصر على ابن شبة، فقد نقل عنه مؤرخون آخرون، منهم: الطبري الذي نقل عنه في (٣٧) موضعاً[157]، والحربي في كتاب ((المناسك وأماكن طرق الحج))[158]، وأبو الفرج الأصفهاني[159]، والفاكهي[160]، ويحيى العلوي[161].

ولا نعرف على وجه اليقين تاريخ وفاة أبي غسان ويرجح أنه توفي في مطلع القرن الثالث الهجري في حدود سنة ٢٠١هـ/٨١٦م.

٢-محمد بن عمر الواقدي:

أبو عبد الله محمد بن عمر بن واقد المدني،ينسب إلى جده واقد وهو من مسلمي مرو، وكان مولى لعبد الله بن بريدة الأسلمي قاضي مدينة مرو، أما أبوه عمر فقد رغب في العلم وتوجه إلى المدينة واستقر بها. وفي المدينة ولد ابنه محمد سنة ١٣٠هـ/٧٤٧م ونشأ بها وتلقى علومه فيها في وقت كانت فيه معقل علم

الحديث والسيرة[١٦٢].

كان الواقدي منذ نشأته الأولى شغوفاً بالعلم والمعرفة وبخاصة علم المغازي والسيرة وأخبارها، تتلمذ على يد عدد كبير جداً من الشيوخ من أبرزهم عالم مكة عبد الملك بن جريج، وإمام دار الهجرة الإمام مالك، وسفيان الثوري، وأبو معشر المدني، ومعمر بن راشد، ومحمد بن عبد الله الزهري، وغيرهم كثير[١٦٣].

وإلى جانب تلقي العلم على الشيوخ اهتم الواقدي باقتناء الكتب وبذل في ذلك مالاً كثيراً، وحصل عدداً كبيراً منها، قيل إن مكتبته كانت حمل مائة وعشرين جملاً، وإنها ملء ستمائة قمطر[١٦٤]، وكان القمطر حمل رجلين[١٦٥].

اتصل الواقدي بيحيى بن خالد البرمكي وزير الرشيد سنة ١٨٠هـ/٧٩٦م فأكرمه، وولاه: الرشيد قضاء الجانب الشرقي من بغداد وبقي في منصبه هذا حتى توفي سنة ٢٠٧هـ/٨٢٣م في عهد المأمون[١٦٦].

اختلف علماء الجرح والتعديل في توثيق الواقدي، فوثقه بعضهم وأثنوا عليه وضعفه أغلبهم وانتقدوه[١٦٧]، ويبدو أن اتساع علم الواقدي وخوضه في علوم شتى وروايته لأخبار كثيرة، وانفراده بإيراد بعضها، جعله مظنة التهمة، هذا إلى جانب أن الإكثار يؤدي إلى الوقوع في الخطأ والزلل غالباً، يقول عنه الذهبي ((جمع فأوعى وخلط الغث بالسمين والخرز بالدر الثمين، فاطرحوه لذلك، ومع هذا فلا يستغنى عنه في المغازي وأيام الصحابة وأخبارهم))[١٦٨].

وتجدر الإشارة هنا إلى أن موقف علماء الجرح والتعديل من الواقدي وتضعيفهم له شبيه بموقفهم من مؤرخين آخرين سبقت الإشارة إليهم مثل عبد العزيز بن عمران المدني ومحمد بن الحسن ابن زبالة، فقد وصف ابن أبي حاتم الرازي هؤلاء الثلاثة بأنهم من ضعفاء مشايخ أهل المدينة[١٦٩]، وهم جميعاً ممَن

حكم عليهم أغلب علماء الجرح والتعديل بأنهم متروكو الحديث، ولكن هل يعني هـذا ترك ما رووه من أخبار في السيرة والمغازي وتاريخ مكة والمدينـة وغيرهـا، مـع أنهم يعدون من الرواد الأوائل في هذه الأمور، وما ذكروه يعـد مصـدراً مـن أهـم المصادر الأساسية في هذه الجوانب؟

إن علماء الحديث رغم تشددهم في قبول الأحاديث واشتراطهم العدالـة فـي سائر رجال السند، واتصال الإسناد بين الرواة إلى الرسول صلى الله عليه وسـلم، إلا أنهم في الأخبار التاريخة أظهروا تساهلاً ومرونة، وأبـدوا اهتمامـاً بهـذه الأخبـار واستفادوا منها ونقلوها في مصنفاتهم رغم حكمهم على مدونيها بالضعف الشديد فـي الأحاديث ورفضهم مروياتهم فيه.

فهذا الإمام أحمد بن حنبل إمام أهل السنة كان يرسل إلى ابن سعد فـي كـل جمعة رسولاً يأخذ منه جزئين من مؤلفات الواقدي ينظر فيهما إلى الجمعـة الأخـرى ثم يردهما ويأخذ غيرهما[١٧٠]، وهذا شـيخ الإسـلام المحـدث الإمـام ابـن حجـر العسقلاني حكم على الواقدي بأنه متروك الحديث، ومع ذلك لخـص مغازيـه ونقـل كثيراً من رواياته وأخباره المتعلقة بالسيرة وتاريخ الصحابة رضـي الله عـنهم فـي مؤلفاته كالإصابة وفتح الباري.

ولا شك أن إهمال كل المعلومات التي ذكرها الواقدي وابـن عمـران وابـن زبالة وأمثالهم يعد خسارة فادحة لأهميتها ولقيمتها التاريخية الكبيرة، وإذا كـان مـن المسلم به عدم الاعتماد على ما أورده هؤلاء في الأمور التي تتعلق بالعقيـدة وأحكـام الشريعة، فإن من التعسف الذي لا مبرر له أن نرفض جميع الأخبار التاريخيـة التـي أوردوها بحجة أنهم متروكون في الحديث[١٧١].

والذي يظهر من تتبع الأقوال في الواقدي وأمثالـه مـن المـؤرخين قبـول

رواياتهم في الأخبار والسيرة والتاريخ والاستفادة منها، ولكن لا تقدم ولا يعارض بها روايات من هو أوثق منهم.

ويعد الواقدي أحد أبرز أعلام مدرسة المدينة التاريخية ويوصف بأنه من أعلم الناس بأخبار الحجاز والسيرة[١٧٢]، وله مؤلفات كثيرة في علوم شتى، فقد كتب في علوم القرآن، والحديث، والفقه، لكن أغلب مؤلفاته في التاريخ، وقد بلغت مؤلفاته خمسة وأربعين، منها خمسة وثلاثون في التاريخ.

أهمها: المغازي، والتاريخ الكبير،وكتاب الطبقات، وكتاب الردة، وأخبار مكة، وأمر الحبشة والفيل، وأزواج النبي صلى الله عليه وسلم، وحرب الأوس والخزرج، وسيرة أبي بكر،هذا إضافة إلى مجموعة كبيرة من الكتب في فتوح البلاد التي فتحها المسلمون خارج الجزيرة العربية[١٧٣].

ويهمنا هنا إسهامه في التاريخ المحلي للحجاز ممثلاً في كتاب ((أخبار مكة))، والكتاب مفقود، لذلك يصعب التعريف به ولكن من خلال النقول عن الواقدي في المؤلفات المتخصصة في تاريخ الحجاز يتبين أنه ركّز على أخبار مكة في الإسلام،وشملت معلوماته عنها جوانب حضارية مثل عمارة المسجد الحرام وتوسعاته،وجوانب سياسية مثل أخبار الكوارث والأحداث التي وقعت في الحجاز منذ ظهور الإسلام حتى عصره.

وقد نقل الأزرقي في كتابه ((أخبار مكة)) عن الواقدي في خمسة وأربعين موضعاً[١٧٤]، ونقل عنه الفاكهي في كتابه ((أخبار مكة)) في ستة وعشرين موضعاً[١٧٥] ونقل عنه ابن شبة في ((تاريخ المدينة)) في ستة عشر موضعاً[١٧٦]، ولم يصرح أي منهم باسم الكتاب الذي نقل منه بل الرواية تسند إلى الواقدي عبر سلسلة الإسناد دون تحديد اسم الكتاب وفق المنهج المتبع في ذلك العصر، ولكن من

المرجح أن الأخبار المتصلة بمكة هي مما تضمنه كتاب ((أخبار مكة)) للواقدي.

هذا فضلاً عن أن اسم الواقدي يتردد في المصادر التاريخية الأخرى؛ فقد استفاد منه ابن سعد، والبلاذري، والطبري، وابن الجوزي، والذهبي، وابن كثير وغيرهم ونقلوا عنه في عشرات المواضع، ولكن يرجح أن أغلب هذه النقول من كتبه الأخرى مثل، المغازي، والتاريخ الكبير، والسيرة، والطبقات، وفتوح البلدان[١٧٧].

ويعد كتاب أخبار مكة للواقدي أقدم كتاب صرحت المصادر باسمه في تاريخ مكة، ويلاحظ أن الواقدي كتب رسائل في موضوعات ذات صلة بتاريخ مكة والمدينة مثل: أمر الحبشة والفيل، وحرب الأوس والخزرج، والسقيفة وبيعة أبي بكر، ووقعة الحرة[١٧٨]، والواقدي بهذا يعد من الرواد الأوائل في تدوين التاريخ المحلي للحجاز.

٣-أحمد بن محمد الأزرقي:

هو أبو محمد[١٧٩] أحمد بن محمد بن الوليد بن عقبة بن الأزرق بن عمرو بن الحارث بن أبي شمر الغساني المكي، يرجع نسبه إلى أسرة الغساسنة المشهورة[١٨٠]، وأسرة الأزرقي استقرت في مكة في وقت مبكر منذ عصر النبي ρ، والمعلومات عنه قليلة فتاريخ مولده غير معروف، ولكن من خلال شيوخه الذين روى عنهم، والتاريخ المرجح لوفاته، يقدر أن مولده في حدود سنة ١٥٠هـ/٧٦٧م.

تلقى العلم على عدد كبير من الشيوخ من أبرزهم الإمام مالك، ومسلم بن خالد الزنجي، وسفيان بن عيينة، والفضيل بن عياض، وسعيد بن سالم القداح، وأبو غسان محمد بن يحيى الكناني، والإمام الشافعي وهو من أقرانه[١٨١].

وثقه علماء الحديث وأثنوا عليه، وروى عنه البخاري، وابن أبي حاتم

الرازي، ومحمد بن سعد كاتب الواقدي، وعبد الله بن أحمد بن أبي ميسرة المكي،وحفيده محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي مؤلف كتاب أخبار مكة[١٨٢].

اختلفت المصادر في تحديد تاريخ وفاته فذكر ابن حبان أنه توفي سنة٢١٢هـ، وقال الرازي كان حياً سنة٢١٧هـ، وحدد الحاكم وفاته بسنة٢٢٢هـ[١٨٣].

ومن خلال تتبع ما ورد في رواياته في كتاب أخبار مكة تبين لنا أنه كان حياً في سنة٢١٩هـ وروى أخباراً وقعت في هذه السنة[١٨٤]، وبالتالي يتأكد أن وفاته وقعت بعد هذا التاريخ، ولعلها كانت سنة ٢٢٢هـ.

ومن يطلع على كتاب أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار لحفيده أبي الوليد محمد بن عبد الله يلاحظ أن نسبة كبيرة من المعلومات (الروايات) الواردة في الكتاب رواها الحفيد محمد عن جده أحمد ، وهذه الروايات تزيد في حجمها على نصف الكتاب،وفيها معلومات كثيرة وتفصيلات دقيقة، وهذا ما يحمل على الجزم بأن أبا محمد أحمد بن محمد الأزرقي دوّن أشياء كثيرة في تاريخ مكة وأخبارها ثم جاء من بعده حفيده فحررها ونظّمها وأضاف عليها وأخرجها في الكتاب المعروف الذي وصلنا.وبهذا يعد أبو محمد أحمد بن محمد الأزرقي هو واضع اللبنات الأولى لكتاب أخبار مكة،ويعد من الرعيل الأول الذين اهتموا بتاريخ مكة ودونوا أخبارها.

٤-محمد بن عبد الله بن أحمد الأزرقي:

هو أبو الوليد محمد بن عبدالله بن أحمد الأزرقي المكي، حفيد السابق ومؤلف كتاب ((أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار))، وهو من أسرة مكية مشهورة ومع ذلك المعلومات عنه قليلة ولم يترجم له أحد من المؤرخين في العصور المتقدمة، وأقدم من أشار إليه ابن النديم في كتاب الفهرست واكتفى بالقول إن له

كتاب مكة وأخبارها وجبالها وأوديتها ووصفه بأنه كبير[١٨٥]، ثم أبو سعيد السمعاني في كتاب الأنساب وهو الآخر اكتفى بالإشارة إلى كتابه أخبار مكة وقال: ((قد أحسن في تصنيف ذلك الكتاب غاية الإحسان))[١٨٦].

وقد أشار مؤرخ مكة تقي الدين الفاسي إلى أمر إهمال الترجمة للأزرقي من قبل السابقين وتعجب من ذلك فقال: ((ولم أر من ترجمه وإني لأعجب من ذلك)) ويعد الفاسي أول من ترجم له وكان ذلك في مطلع القرن التاسع الهجري أي بعد نحو خمسة قرون على وفاته، وقال الشيخ الألباني: ((ولم نجد له ترجمة في شيء من المصادر المعروفة المطبوعة والمخطوطة إلا قول السمعاني في كتابه أخبار مكة))[١٨٧].

وتاريخ مولد أبي الوليد الأزرقي غير معروف، ولكن من خلال دلالة بعض المعلومات الواردة في كتابه، والتاريخ المقدر لوفاته نقدر أنه ولد في أواخر القرن الثاني الهجري في حدود سنة ١٩٥هـ/٨١١م.

أما أبرز من تتلمذ عليهم الأزرقي وروى عنهم فمن خلال أسانيد كتابه يتبين أن جده أحمد ابن محمد يأتي في مقدمتهم، ومنهم أيضاً إبراهيم بن محمد الشافعي ابن عم الإمام الشافعي، ومحمد بن يحيى بن أبي عمرو العدني المكي[١٨٨]، وأحمد بن ميسرة المكي، ومهدي بن أبي المهدي. وروى عنه إسحاق بن أحمد الخزاعي، وإبراهيم بن عبد الصمد الهاشمي.

وتاريخ وفاته غير معروف على وجه اليقين، ولكن من الثابت أنه كان حياً في سنة ٢٤٤هـ[١٨٩]، ويرجح الفاسي أنه توفي بعد سنة٢٤٨هـ/٨٦٣م[١٩٠].

وكتاب ((أخبار مكة)) ثابت النسبة للأزرقي وهو كتاب معروف متداول بين العلماء عبر العصور، والنقل عنه في مؤلفاتهم مستفيض ومشهور، ويعد الفاسي

أبرز من استفاد من كتاب الأزرقي، وقد أشاد به وبكتاب الفاكهي في مقدمة كتابه ((شفاء الغرام، بأخبار البلد الحرام))، فقال: ((وللإمام الأزرقي والفاكهي فضل السبق والتحرير والتحصيل، فإن ما نكراه هو الأصل الذي انبنى عليه هذا الكتاب))(١٩١)، وقال أيضاً في آخر المقدمة: ((وقد رأيت أن أذكر إسنادي في تاريخ الأزرقي لكثرة النقول منه في هذا الكتاب))(١٩٢)، وقد رجع الفاسي في شفاء الغرام إلى الأزرقي ونقل منه في ثلاثمائة وخمسة مواضع(١٩٣).

وقد اهتم الأزرقي في كتابه بإيراد الأخبار والأحاديث في فضل مكة والكعبة، وزمزم والمشاعر المقدسة، وتتبع بناء الكعبة عبر العصور، وكذلك المسجد الحرام وركز على خطط مكة ورباعها وما فيها من المعالم العمرانية والآثار وما حولها من أودية وجبال، واهتم بصفة خاصة بإيراد وصف تفصيلي دقيق للمسجد الحرام مع ذكر المسافات والأطوال بين معالمه الرئيسة مثل الكعبة والمقام وزمزم والصفا والمروة وغيرها، وأيضاً المسافات بينه وبين المشاعر المقدسة في منى، وعرفات، ومزدلفة، وحدود الحرم، وما يتعلق بعمارة هذه المواقع وتجديدها.

ويلاحظ أن الأزرقي لم يتعرض لذكر الأحداث السياسية والحروب التي وقعت بمكة إلا بقدر ما يتعلق بعمارة الكعبة والمسجد الحرام، ولم يهتم بذكر الولاة على مكة، أو أمراء الحج إلا إذا كان لأحدهم مساهمة في عمارة شيء من مساجد مكة ومشاعرها، فكتابة كتاب تاريخ عمران وخطط وليس للتاريخ السياسي فيه إلا نزر يسير، وهذا يؤكد اهتمام المؤرخين المسلمين بالتاريخ الحضاري منذ وقت مبكر وعنايتهم به، خلافاً للمفهوم الشائع عند البعض من أن المؤرخين المسلمين انصب اهتمامهم على التاريخ السياسي وأهملوا الجوانب الحضارية.

وإذا كان لأبي الوليد محمد بن عبد الله الأزرقي الفضل الأكبر والنصيب

الأوفر في تأليف هذا الكتاب، وإليه ينسب، فإنه في واقع الأمر قد اشترك في تأليفه عدة أشخاص؛ فالنواة الأولى للكتاب وضعها- كما أشرنا من قبل- الأزرقي (الجد) أحمد بن محمد، ثم جاء حفيده أبو الوليد محمد فأضاف إلى روايات جده أخباراً أخرى رواها عن غيره، وإن كانت قليلة، لكنه أضاف شيئاً آخر في غاية الأهمية هو وصفه الدقيق والتفصيلي للمسجد الحرام، والمشاعر المقدسة، وكذلك خطط مكة ومعالمها العمرانية والجغرافية، وهذه تمثل نسبة كبيرة ومهمة من مادة الكتاب. ثم جاء الخزاعيان: أبو محمد إسحاق بن أحمد بن إسحاق بن نافع الخزاعي (ت ٣٠٨هـ) تلميذ الأزرقي، ومقرئ مكة في عصره وأحد الثقات في الرواية[١٩٤]، فروى كتاب شيخه الأزرقي وأضاف إليه إضافات قليلة في مواضع متفرقة، أوردها بدون إسناد للأزرقي، بل يقول: قال إسحاق بن أحمد، أو قال أبو محمد الخزاعي[١٩٥].

أما ابن أخيه: أبو الحسن محمد بن نافع بن محمد بن أحمد بن إسحاق بن نافع الخزاعي (ت ٣٥١هـ) فأضاف إلى الكتاب حاشيتين صغيرتين تتعلقان بتوسعتين للمسجد الحرام حدثتا بعد عصر الأزرق، هما: زيادة دار الندوة، وزيادة باب إبراهيم[١٩٦].

وإذا كان كتاب أخبار مكة للأزرقي يكتسب أهمية كبيرة لما تضمنه من معلومات قيمة عن مكة وباعتباره أول كتاب وصلنا في تاريخها، فإنه يكتسب أهمية أيضاً من ناحية أخرى، ذلك أن مؤلفه انتهج منهج المحدثين في تأليفه فالتزم بالصنعة الحديثية في إيراد الأخبار مسندة، ومن خلال سلاسل أسانيد رواياته أمكن التعرف على المهتمين بتاريخ مكة من السابقين له أمثال ابن جريج، وابن ساج، وسعيد بن سالم القداح، ولا شك أن دراسة أسانيد المؤلفات المتقدمة أمر مهم، فهي

تبيّن مصادر المؤلف، وتكشف عن مؤلفين ومهتمين فقدت مدوناتهم[١٩٧]، أو بعبارة أخرى تكشف عن مصادر وكتب فقدت، ووردت أجزاء منها في ثنايا كتب تالية، وهذا أمر في غاية الأهمية عند دراسة نشأة العلوم وتطورها، ينبغي العناية به لأن من شأنه أن يكشف عن أمور جديدة ويصحح مفاهيم سائدة.

وقد طُبع كتاب أخبار مكة أول مرة بعناية المستشرق الألماني وستنفيلد سنة ١٢٧٥هـ (١٨٥٨م)، ثم طبع مرة أخرى بمكة سنة ١٣٥٢هـ، وطبع بعد ذلك بمكة أيضاً بتحقيق رشدي الصالح ملحس سنة ١٣٧٢هـ(١٩٥٢م)، وأعيدت طباعة هذه الطبعة عدة مرات.

٥-الزبير بن بكار:

أبو عبد الله الزبير بن بكار بن عبد الله بن مصعب بن ثابت بن عبد الله بن الزبير بن العوام الأسدي القرشي المدني المكي، العلامة الحافظ النسابة، قاضي مكة وعالمها[١٩٨].

ولد في المدينة سنة١٧٢هـ/٧٨٨م ونشأ بها، وتلقى العلم على عدد كبير من الشيوخ بمكة والمدينة وغيرهما، من أبرزهم: عمه مصعب ابن عبد الله الزبيري صاحب كتاب نسب قريش، وسفيان بن عيينه، وإسحاق بن جعفر بن محمد العلوي، ومحمد بن الحسن بن زبالة، وأبو غسان محمد بن يحيى الكناني، وإبراهيم بن المنذر الحزامي، وغيرهم[١٩٩].

وصفه ياقوت الحموي بأنه: ((كان علاّمة نسابة أخبارياً، وعلى كتابه ((أنساب قريش)) الاعتماد في معرفة أنساب القرشيين))[٢٠٠]، وقال الخطيب البغدادي((كان ثقة ثبتاً عالماً بالنسب، عارفاً بأخبار المتقدمين، ومآثر الماضين))[٢٠١].

وثقه علماء الجرح والتعديل وأثنوا عليه، وانفرد أحمد بن علي السليماني بتضعيفه ولم يتابعه أحد بل ردّ عليه كل من ياقوت[٢٠٢]، وابن خلكان[٢٠٣]، والذهبي[٢٠٤]، والفاسي[٢٠٥]، وابن حجر العسقلاني[٢٠٦].

زار بغداد واتصل بمحمد بن عبدالله بن طاهر بن الحسين، وبالأمير الموفق طلحة ابن الخليفة المتوكل، وأسند إليه قضاء مكة سنة ٢٤٣هـ وبقي فيه إلى أن توفي سنة ٢٥٦هـ/٨٧٠م[٢٠٧].

تتلمذ على يديه عدد من طلاب العلم وروى عنه علماء أجلاء منهم: ابن ماجة، وابن أبي حاتم الرازي، والبغوي، وأبو بكر بن أبي شيبة، ومحمد بن علي الترمذي، وحفيده جعفر بن مصعب بن الزبير، ويحيى بن الحسن بن جعفر العلوي المدني وغيرهم كثير [٢٠٨].

ألف عدداً كبيراً من الكتب في الأخبار والأشعار، وذكر له ابن النديم ثلاثة وثلاثين كتاباً، منها اثنان وعشرون في أخبار عدد من الشعراء وأشعارهم ومنهم عدد كبير من شعراء الحجاز مثل: حسان، وابنه عبد الرحمن، وعمر بن أبي ربيعة، وعبد الله بن قيس الرقيات، وأبي دعبل الجمحي. والأحوص، وابن هرمة[٢٠٩].

ويعد كتاب نسب قريش وأخبارها من أهم مؤلفات الزبير بن بكار وقد أثنى عليه العلماء، قال عنه ابن خلكان ((جمع فيه شيئاً كثيراً، وعليه اعتماد الناس في معرفة نسب القرشيين))[٢١٠]، وذكر السخاوي وصف بعض من اطلع عليه بقوله: ((هو كتاب عجب لا كتاب نسب، يعني لما اشتمل عليه من المحاسن))[٢١١]،وهو يجمع بين بيان الأنساب وإيراد الأخبار، أي أنه كتاب تاريخ وأنساب، وقد أشار إلى هذا أحد معاصري الزبير حين خاطبه مشيداً بكتابه وقال: ((يا أبا عبد الله، عملت كتاباً سميته كتاب النسب، وهو كتاب الأخبار))[٢١٢]. ونظراً لارتباط قريش بمكة

والمدينة وبخاصة في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم والقرون الأولى فإن هذا الكتاب يضم معلومات قيمة عن تاريخ مكة والمدينة وأعلامهما(٢١٣)، لذلك نجد أن من ألفوا في تاريخ مكة استفادوا منه كثيراً(٢١٤).

ومن مؤلفاته أيضاً كتاب أزواج النبي صلى الله عليه وسلم وهو مطبوع(٢١٥)، وكتاب الموفقيات في الأخبار ألفه للأمير الموفق ابن المتوكل ومعظمه مفقود ولا يوجد سوى قسم صغير منه، وكتاب أخبار العرب وأيامها، وكتاب مزاح النبي p، وكتاب نوادر المدنيين، وكتاب الأوس والخزرج ولعله سار فيه على المنهج نفسه الذي سلكه في كتاب نسب قريش وأخبارها، وعلى أي حال فكتبه هذه كلها مفقودة.

وله أيضاً كتاب أخبار المدينة، وكتاب العقيق وأخباره، وهما في التاريخ المحلي للحجاز، وكلاهما مفقود، وكتاب أخبار المدينة أفاد فيه الزبير بن بكار من شيخه ابن زبالة، وقد رجع إلى هذا الكتاب كل من الفيروز أبادي في كتاب المغانم المطابة في معالم طابة ونقل منه فصلاً مطولاً عن مساكن القبائل في المدينة، ونقل عنه أيضاً ابن حجر العسقلاني في الإصابة(٢١٦)، واستفاد منه أيضاً السمهودي في وفاء الوفاء(٢١٧).

أما كتاب العقيق وأخباره، فهو يحوي تفصيلات قيمة عن هذا الوادي وما فيه من مزارع وقصور ومعالم، يدل على ذلك ما نقل عنه المؤرخون و الجغرافيون، فقد رجع إليه السمهودي وسماه معارف العقيق(٢١٨)، ونقل منه في كتاب وفاء الوفاء وبخاصة في الفصل الذي تحدث فيه عن وادي العقيق(٢١٩). ورجع إليه أيضاً الفيروزآبادي في مواضع كثيرة صرّح في بعضها باسم الكتاب(٢٢٠) ونسب المعلومات إلى مؤلفه في أخرى(٢٢١). ورجع إليه أيضاً ياقوت الحموي في معجم

البلدان.

وعندما تحدث السخاوي في كتاب الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ عن المؤلفات في تاريخ مكة ذكر اسم الزبير بن بكار إلى جانب الأزرقي والفاكهي ولم يذكر عنوان كتابه[٢٢٢]. وهذه الإشارة تحتمل أحد أمرين إما أن يكون للزبير بن بكار مؤلف خاص في تاريخ مكة لكنه فقد ولم تصلنا أخباره، وإما أن يكون السخاوي يقصد كتاب نسب قريش وأخبارها لارتباطه بتاريخ مكة، والسخاوي سبق أن ذكر كتاب النسب هذا عندما تحدث عن كتب أنساب القرشيين وأثنى عليه[٢٢٣].

وإذا صح الاحتمال الأول فيكون الزبير بن بكار أول من جمع بين مؤلفين أحدهما في تاريخ المدينة والآخر في تاريخ مكة ، ويكون بذلك قد سبق تلميذه عمر بن شبة في هذا الأمر، بيد أن عدم ورود ذكر لهذا الكتاب عند من ترجموا للزبير بن بكار قبل السخاوي يجعل هذا الاحتمال ضعيفاً.

٦- عمر بن شبة:

هو أبو زيد عمر بن شبة بن عبيدة النميري البصري، الحافظ العلامة الإخباري الثقة، مولى بني نمير، ولد سنة ١٧٣هـ/٧٨٩م في البصرة ،وتوفي في سامراء سنة ٢٦٢هـ/٨٧٦م[٢٢٤]، وتلقى العلم على عدد كبير من العلماء في العراق والحجاز منهم أبو خيثمة زهير بن حرب، وأبو الحسن المدائني، وعبد الملك بن قريب الأصمعي، وإبراهيم بن المنذر الحزامي المدني، ومصعب بن عبد الله الزبيري المدني، ومحمد بن سلام الجمحي، وأبو غسان محمد بن يحيى الكناني المدني[٢٢٥].

عاش ابن شبة معظم عمره في البصرة لكنه زار المدينة وأقام فيها فترة أو فترات، يتضح ذلك من خلال كثرة شيوخه من المدنيين وكثرة ما روى عنهم، كما

أن دراسة كتابه ((أخبار المدينة)) تؤكد ذلك أيضاً، ففيه معلومات تفصيلية دقيقة عن معالم المدينة وخططها وأخبارها، استقاها من مصادر متعددة منها المشاهدة المباشرة، ومنها المشافهة للمعاصرين من أهل المدينة، وقد صرح بذلك مثل قوله: ((وأخبرني من أثق به من الأنصار من أهل قباء))[٢٢٦]، وقوله: ((وقال لي غير واحد من أهل العلم من أهل البلد))[٢٢٧]، ولهذا عده السخاوي من أهل المدينة وترجم له في كتاب التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة[٢٢٨].

وابن شبة عالم موسوعي متعدد المواهب؛ فهو مؤرخ عالم بالسير والأخبار وأيام الناس، ومحدث حافظ، وشاعر أديب نحوي، حظي بثقة علماء الجرح والتعديل فأثنوا عليه ووثقوه[٢٢٩]. وكان له موقف محمود أثناء فتنة القول بخلق القرآن، فقد تمسك بموقف أهل السنة، وعندما امتحن في مدينة سر من رأى وسئل عن هذا الأمر قال: ((القرآن كلام الله ليس بمخلوق))، فتعرض للأذى، ورمي بالكفر، ومزقت كتبه[٢٣٠]. وهذا الموقف يدل على سلامة عقيدته وضميره وتحمله للأذى في سبيل ذلك.

ولابن شبة عدد كبير من التلاميذ رووا عنه منهم: محمد بن سهل الكاتب، وابن أبي حاتم الرازي، وأبو عبد الله محمد بن ماجة، وأبو بكر بن أبي الدنيا، وأحمد بن يحيى البلاذري، وغيرهم[٢٣١].

ألف عدداً كبيراً من الكتب تناولت موضوعات متعددة في التاريخ، واللغة والنحو والأدب والشعر. وقد بلغ عدد مؤلفاته خمسة وعشرين كتاباً أغلبها في التاريخ، وبخاصة التاريخ المحلي أو تاريخ المدن فقد خصص لكل من مكة، المدينة، والبصرة، والكوفة كتاباً في تاريخها، وهذا يدل على أنه يولي هذا النمط من الكتابة التاريخية اهتماماً خاصاً ينبع من تقدير فلسفي لأهميته، وليس مجرد

نزعة إقليمية للكتابة عن المدينة التي ينتمي إليها[232].

ومن مؤلفاته: كتاب مكة، وكتاب المدينة، وكتاب البصرة، وكتاب الكوفة، ولأمراء مكة ولأمراء المدينة، ولأمراء البصرة، ولأمراء الكوفة، وكتاب التاريخ، وكتاب لأخبار بني نمير، وكتاب النسب، وكتاب لأخبار مجنون بني عامر، وكتاب مقتل عثمان وغيرها، وجميع كتب ابن شبة فقدت باستثناء قسم من كتاب أخبار المدينة[233].

ويهمنا هنا مؤلفاته في التاريخ المحلي للحجاز وهي أخبار المدينة، وأخبار مكة، أما كتاب أمراء المدينة وكتاب لأمراء مكة فيبدو أن كلاً منهما جزء أو فصل من كتابي لأخبار المدينة وأخبار مكة فصله النساخ فعدّ كتاباً مستقلاً، وكتاب أخبار المدينة وصلنا قسم منه وقد حقق وطبع في أربعة مجلدات باسم ((كتاب تاريخ المدينة المنورة))[234]. وكان الأولى الالتزام بالاسم الذي تردد في المصادر وهو ((أخبار المدينة)).

والكتاب طبع اعتماداً على نسخة مخطوطة واحدة هي ما بقي منه، والنسخة ناقصة وفيها سقط واضطراب في الترتيب[235]، ويبدو أن النقص والسقط في نسخة الكتاب كان قديماً، فالذهبي (ت٧٤٨هـ/١٣٤٨م) يقول: ((وصنّف ابن شبة كتاباً في أخبار المدينة رأيت نصفه يقضي بإمامته))[236].

وابن حجر العسقلاني (ت١٤٤٩/٨٥٢م) الذي كتب بخطه نسخة من الكتاب يذكر أن النسخة التي اعتمد عليها فيها نقص كبير[237]، والسمهودي مؤرخ المدينة (ت ١٥٠٦/٩١١م) الذي اطلع على نسخة من كتاب ابن شبة ونقل منها أشياء كثيرة بلغت نحو(٣٥٠) نصاً في كتاب وفاء الوفاء: أشار إلى وجود نقص في النسخة التي رجع إليها وقال في حديثه عن عمارة المسجد النبوي: ((ولم أظفر من كتابه بهذا

المحل المشتمل على ذكر المسجد، ولو ظفرت به لكان الشفاء فإنه يوضح الأمور إيضاحاً تاماً وهو إمام ثقة))(٢٣٨).

ونسخة الكتاب المخطوطة التي وصلتنا وتم تحقيق الكتاب ونشره اعتماداً عليها تضم -كما وصفها محققها فهيم شلتوت- ثلاثة أقسام هي: الأول: يتناول حياة الرسول صلى الله عليه وسلم في المدينة، وهو ناقص من أوله وآخره، مضطرب الترتيب.

الثاني: يتناول حياة الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه وتاريخ المدينة في عهده، وهو أيضاً ناقص من أوله وآخره.

الثالث: يتناول حياة الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه وتاريخ المدينة في عهده، وهو أيضاً ناقص من أوله وآخره، والأقسام الثلاثة كلها لا تخلو من سقط وخرم وبياض(٢٣٩).

ويبدو أن كتاب أخبار المدينة لابن شبة يتناول تاريخ المدينة السياسي والحضاري منذ العصر الجاهلي حتى عصر المؤلف، ولكن أجزاء كثيرة منه فقدت، يدل على ذلك وجود نقول عن ابن شبة تتعلق بتاريخ المدينة عند الطبري والبلاذري وغيرهما ترجع إلى العصر الأموي والعصر العباسي، يرجح أنها من كتاب أخبار المدينة(٢٤٠).

وعلى أي حال فما وصلنا من الكتاب يضم معلومات قيمة عن خطط المدينة وعمرانها ومنازل القبائل فيها، وأسواقها وأشهر دورها وقصورها، وهذه المعلومات جلّها نقلها ابن شبة عن شيخه عالم المدينة ومؤرخها أبي غسان محمد بن يحيى الكناني. هذا علاوة على أن الكتاب يضم معلومات مهمة عن حياة كل من عمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضي الله عنهما تتميز بغزارتها، وقربها الزمني من

تاريخ وقوع الأحداث قياساً بغيرها، هذا إضافة إلى ما يتصف به كاتبها من العدالة والثقة.

ومما يلفت النظر عند تتبع مصادر ابن شبة في كتاب أخبار المدينة أنه لم يستفد من كتاب أخبار المدينة لابن زبالة، رغم أنه كان معاصراً له، وكثير من الموضوعات التي طرقها هي نفسها موجودة لدى ابن زبالة ومع ذلك كانت معظم نقوله عن أبي غسان ولم يرجع لابن زبالة إلا في موضع واحد فقط[٢٤١].وقد أشرنا من قبل في الحديث عن أبي غسان إلى ما ألمح إليه الشيخ حمد الجاسر في تعليل هذا الأمر.

أما كتاب أخبار مكة فهو مفقود في عصرنا هذا، والمعلومات تدل أنه كان موجوداً حتى أواخر القرن التاسع الهجري، فقد ذكر السخاوي أن المؤرخ المكي نجم الدين بن فهد (ت٨٨٥ هـ /١٤٨٠م) نسخ نسخة من هذا الكتاب تقع في مجلد وقال: ((وهو على نمط كتابي الأزرقي والفاكهي))[٢٤٢].

واطلع عليه ابن حجر العسقلاني ونقل منه في فتح الباري في عشرة مواضع، كما نقل منه أيضاً في كتاب الإصابة[٢٤٣]. ونقل منه أيضاً السمهودي في وفاء الوفاء[٢٤٤].

إن المعلومات المتوافرة عن كتاب أخبار مكة لابن شبة لا تسمح بإعطاء صورة عن مضمونه، لكن ما ورد عند السخاوي من أنه على نمط كتابي الأزرقي والفاكهي يشير إلى أنه يركز على خطط مكة وعمرانها ومعالمها وما ورد في فضائلها. ومن ناحية أخرى إذا قدّرنا أن ابن شبة انتهج في كتابه عن مكة النهج نفسه في كتابه عن المدينة، فإن هذا يعني أنه أعطى حيزاً للتاريخ السياسي، وأورد معلومات عن الأحداث السياسية التي وقعت بمكة أكثر ممّا هو موجود لدى الأزرقي

والفاكهي.

٧-محمد بن إسحاق الفاكهي:

أبو عبد الله محمد بن إسحاق بن العباس الفاكهي المكي، يرجع نسبه إلى الفاكه بن عمرو بن الحارث من بني كنانة، والمعلومات عنه شحيحة جداً فهي تقتصر على ذكر اسمه ونسبه واسم كتابه والعصر الذي عاش فيه، دون تفصيل يوضع تاريخ مولده ونشأته وسيرته وأعماله وتاريخ وفاته، وقد أشار مؤرخ مكة تقي الدين الفاسي إلى هذه الحقيقة مبدياً الاستغراب من إهمال المتقدمين للترجمة له فقال: ((وأني لأعجب من إهمال الفضلاء لترجمته فإن كتابه يدل على أنه من أهل الفضل، فاستحق الذكر، وأن يوصف بما يليق به من الفضل والعدالة،أو الجرح، وحاشاه من ذلك))[٢٤٥].

وقد استخلص محقق كتاب أخبار مكة للفاكهي الشيخ عبد الملك بن دهيش ترجمة قيّمة للفاكهي من خلال المعلومات الواردة في ثنايا الكتاب نفسه، وقدّر أن تاريخ ولادته مابين سنة ٢١٥هـ إلى سنة ٢٢٠هـ تقريباً وقد اعتمد في ذلك على تواريخ وفاة أقدم شيوخه، فقد روى الفاكهي عن سعيد بن منصور صاحب السنن المتوفى سنة ٢٢٧هـ، وروى عن إسماعيل بن عبد الله بن زرارة المتوفى سنة ٢٢٩هـ وأحمد بن جميل الأنصاري المتوفى سنة ٢٣٠هـ[٢٤٦].

نشأ الفاكهي في مكة وتلقى العلم على علمائها، والوافدين عليها للحج والعمرة من علماء الأقطار الإسلامية، ولم يكتف بذلك بل رحل في طلب العلم إلى بغداد والكوفة وصنعاء، ومن أبرز شيوخه الإمام البخاري، ومحمد بن يحيى العدني، والزبير بن بكار، وعبد الله بن أبي ميسرة المكي، وعبد الله بن عمران المخزومي، وعبد الجبار بن العلاء العطار وغيرهم[٢٤٧].

وكان الفاكهي من أجلاء علماء مكة ومؤرخيها، ومن أعيان رجالاتها، له منزلة ومكانة في عصره، وقد دلت على ذلك بعض الأخبار التي وردت في ثنايا كتابه، فقد كان مقرباً من أمير مكة يحضر مجالسه ويستشيره في بعض الأمور، وقد روى أخباراً وأورد مراسلات بين الأمراء لا يطلع عليها إلا الخاصة(٢٤٨).

أما تلاميذه والرواة عنه فالمعلومات عنهم قليلة لعدم وجود ترجمة وافية له، ويعد ابنه عبد الله أحد أبرز تلاميذه وهو محدث حافظ وصف بأنه مُسنِد مكة ومحدثها وله كتاب في الحديث(٢٤٩) ومن تلاميذه أيضاً الإمام الحافظ محمد بن عمرو العقيلي المكي، وأبو الحسن الأنصاري، ومحمد بن صالح بن سهل(٢٥٠).

لا نعرف على وجه التحديد سنة وفاة الفاكهي،وقد قال الفاسي: ((وما عرفت متى مات، إلا أنه كان حياً في سنة اثنتين وسبعين ومائتين، لأنه ذكر فيها قضية تتعلق بالمسجد الحرام))(٢٥١).

وقد حدد عبد الملك بن دهيش تاريخ وفاته خلال الفترة بين سنة ٢٧٢هـ و٢٧٩هـ وذلك بناء على قرائن تدل على وجوده سنة ٢٧٢هـ وعدم وجوده في سنة ٢٧٩هـ(٢٥٢).

ولا يُعرف للفاكهي سوى كتاب أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه، وهو كتاب من أهم الكتب التي تناولت تاريخ مكة وأخبارها وفضائلها، يتميز بالسعة والشمول ففيه معلومات عن تاريخ مكة السياسي، ومعلومات عن الجوانب الاقتصادية، والاجتماعية، والعمرانية، وقد سلك فيه مؤلفه مسلك المحدثين والتزم بالصنعة الحديثية في رواية الأخبار بالأسانيد، واعتمد على عدد كبير من الرواة واستفاد من مصادر متنوعة بعضها فقد ولم يبق منه إلا النصوص التي نقلها الفاكهي.

والكتاب يتألف من جزئين أولهما فقد وهو يمثل نصف الكتــاب تقريبــاً، ولا نعرف مضمونه على وجه التحديد ولكن النصوص التي نقلها عنه بعــض المــؤرخين وعلى رأسهم الفاسي تدل على أنه اشتمل على تاريخ مكــة القــديم وأخبــار قبائلهــا، والصراع بينها على الزعامة والسيادة، وبناء الكعبة والمســجد الحــرام، ثــم مولــد الرسول ρ وسيرته في مكة، ثم الأحداث المتصلة بمكة بعد ذلك مثل حــروب قــريش مع الرسول ρ وأصحابه حتى فتح مكة، وحجة الوداع.

أما القسم الثاني من الكتاب فهو يشتمل على واحد وعشرين فصلاً تناول فيهــا أخبار الحجر الأسود، والمقام، وزمزم، المسجد الحرام، الصفا والمروة، وفضائل كــل منها والأحكام المتعلقة بها، وفصّل في بيان خطط مكــة وتوزيــع دورهــا ورباعهــا وحدودها وآبارها وطــرقها وأسواقها، والمشــاعر المقدســة فــي منــى وعرفــات ومزدلفة، إضافة إلى أمور أخرى تتعلق بعادات أهل مكــة، وأوائــل الأشــياء التــي حدثت بها، وذكر أخبار بعض علمائها وزهادها وقضــاتها، وأمرائهــا، وشــعرائها، وظرفائها.

ويلاحظ أن الفاكهي توسع في الأمور الفقهيــة المتصــلة بالمســجد الحــرام والمشاعر المقدسة والعبادات والمناســك المتصــلة بهــا والأحكــام الخاصــة بمكــة وحرمها. وقد أشاد الفاسي بكتاب الفاكهي وفضــله علــى كتــاب الأزرقــي فقــال: ((وكتابه في أخبار مكة حسن جداً لكثرة ما فيه من الفوائد النفيسة، وفيــه غنيــة عــن كتاب الأزرقي، وكتاب الأزرقي لا يغني عنه، لأنه ذكر فيه أشياء كثيرة حسنة مفيــدة جداً لم يذكرها الأزرقي، وأفاد في المعنى الذي ذكره الأزرقي أشياء كثيرة لــم يفــدها الأزرقي))[٢٥٣].

لقد بقي كتاب الفاكهي مصدراً من أهم المصادر التي اعتمد عليها مــن ألفــوا

في تاريخ مكة على مر الأزمان ومختلف العصور، فقد اعتمد عليه الفاسي اعتماداً كبيراً فرجع إليه في كتاب العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين في مائة وخمسة عشر موضعاً، أما في كتابه الآخر شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، فاعتمد فيه على الفاكهي بقدر أكبر لتشابه موضوعاته ومنهجه مع كتاب الفاكهي وقد أشار الفاسي إلى هذا الأمر بوضوح في مقدمة كتاب شفاء الغرام فقال: ((وللإمام الأزرقي والفاكهي فضل السبق والتحرير والتحصيل، فإن ما ذكراه هو الأصل الذي انبنى عليه هذا الكتاب))[٢٥٤]. ورجع إليه في مائتين وثلاثين موضعاً[٢٥٥].

وممن رجع لكتاب الفاكهي أيضاً ابن حجر العسقلاني في كتاب فتح الباري، وكتاب الإصابة، ونجم الدين بن فهد في كتاب إتحاف الورى بأخبار أم القرى، وعز الدين بن فهد في كتاب غاية المرام بأخبار سلطنة البلد الحرام وغيرهم[٢٥٦].

وقد اهتم المستشرق وستنفلد بكتاب الفاكهي ونشر منتخبات منه سنة١٨٥٩م، ثم حقق عبد الملك بن دهيش القسم الموجود من كتاب الفاكهي كاملاً ونشره مع مقدمة مهمة تعد أوسع وأشمل وأهم ما كتب عن الفاكهي وكتابه كما زود الكتاب بفهارس مفصلة، ونشر سنة ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.

٨-يحيى بن الحسن العلوي:

أبو الحسين يحيى بن الحسن بن جعفر بن عبيد الله بن الحسين (الأصغر) بن علي (زين العابدين) بن الحسين بن علي بن أبي طالب، ولد سنة ٢١٤هـ/٨٢٩م ونشأ في المدينة، وهو مؤرخ عالم بالأنساب والأخبار ملقب بالنسابة[٢٥٧]، لم يعن المتقدمون بالترجمة له، لذلك فالمعلومات عنه قليلة.

ومن خلال تتبع ما نقل عنه من روايات عند الخطيب البغدادي، والسمهودي وغيرهما، نجد أنه روى عن عدد من العلماء منهم: الزبير بن بكار الزبيري،

وإسحاق بن موسى العلوي، وعمار بن أبان، ومحمد بن يعقوب الزبيري المدني، وموسى بن سلمة، وبكر بن عبد الوهاب، وداود بن المبارك، وعبد الله بن محمد العلوي، وعلي بن بكر الباهلي، وغسان الليثي، وإسماعيل بن يعقوب وغيرهم[٢٥٨].

أما تلاميذ يحيى الذين رووا عنه فأبرزهم: ابنه محمد، وابنه طاهر، وحفيده الحسن بن محمد، وحفيده القاسم بن طاهر، وإبراهيم بن إسحاق الحربي، وأحمد بن محمد بن سعيد.

وأسرة يحيى بن الحسن كانت لها مكانة ومنزلة رفيعة في المدينة، فجده جعفر كان من أعيان العلويين في عصره وكان يلقب بالحجة[٢٥٩]، وكانت نقابة العلويين في أسرته، ثم إن بني مهنا الذين تولوا إمارة المدينة بعد ذلك منذ منتصف القرن الرابع الهجري هم من أحفاد يحيى بن الحسن النسابة هذا[٢٦٠].

ويعد يحيى من أعلام مدرسة الحجاز التاريخية، ألف في تاريخ المدينة كتاب ((أخبار المدينة))، وألف كتاباً في أنساب الطالبيين يقال أنه أول كتاب جمع في أنساب آل أبي طالب، ولهذا لقب بالنسابة[٢٦١]، وقد ورث عنه ابنه محمد، وحفيده الحسن بن محمد هذا الاهتمام، فقد ذكر السخاوي أن محمد بن يحيى له كتاب عن المدينة في مجلد لطيف، وحفيده الحسن بن محمد له كتاب في فضائل المدينة[٢٦٢]، كما أن كلاً منهما وصف بأنه عالم بالأنساب، وهذا يعني أن كلاً من الجد والابن والحفيد صنف كتاباً عن المدينة، ولكن لا نعلم طبيعة الصلة بين هذه الكتب وهل اعتمد اللاحق على السابق وأضاف إليه، وما مدى تمايز المادة التي حوتها هذه الكتب الثلاثة، هذه الأسئلة لا نجد جواباً عليها لأن هذه الكتب جميعها مفقودة، والثابت أن هذه الأسرة لها باع طويل في تدوين تاريخ المدينة وأنساب الطالبيين وأخبارهم.

وقد اطلع مؤرخ المدينة في القرن التاسع الهجري السمهودي على عدة نسخ من كتاب ((أخبار المدينة)) ليحيى العلوي، منها نسخة رواها ابنه طاهر بن يحيى، ويستفاد مما ذكره السمهودي أن طاهر أضاف بعض التعليقات على هذه النسخة[٢٦٣]، ونسخة أخرى رواها حفيده الحسن بن محمد بن يحيى، وأشار السمهودي إلى أن بين النسختين بعض اختلاف حيث يوجد في إحداهما أخبارا لا توجد في الأخرى، ونسخة ثالثة لم يذكر السمهودي اسم راويها أشار إلى أن فيها تصويراً لقبر الرسول صلى الله عليه وسلم وقبري صاحبيه أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، بما يفيد أن هذا التصوير لا يوجد في النسخ الأخرى[٢٦٤].

إن ما ذكره السمهودي يؤكد أن كتاب أخبار المدينة ليحيى بن الحسن كان موجوداً حتى أواخر القرن التاسع الهجري، وقد تكون نسخ هذا الكتاب التي كانت بحوزة السمهودي، احترقت مع كتبه التي ذكر أنها احترقت في حريق المسجد النبوي سنة٨٨٦هـ.

وقد أثنى السمهودي على يحيى بن الحسن وعده ممّن يوثق بما يرويه من أخبار وقال: ((إن ابن زبالة وإن كان ضعيفاً لكنه اعتضد بموافقة يحيى له وروايته لكلامه من غير تعقيب))[٢٦٥].

وكتاب يحيى في أنساب الطالبيين كان أحد أهم مصادر أبي الفرج الأصفهاني في كتابه "مقاتل الطالبيين" وقد نقل منه كثيراً[٢٦٦]، ويقول فؤاد سزكين إنه يوجد من هذا الكتاب نسخة مخطوطة في مكتبة وهبي رقمها١٣٠٥[٢٦٧].

أما كتاب أخبار المدينة فهو مفقود – كما أسلفنا- ولكن بقي منه مقتطفات ونقول في عدد من المؤلفات التي كتبت بعده في تاريخ المدينة وغيرها، فقد نقل منه تلميذه إبراهيم الحربي في كتاب المناسك وأماكن طرق الحج في خمسة وعشرين

موضعاً[٢٦٨]، ونقل عنه المراغي في كتاب تحقيق النصرة بتخليص معالم دار الهجرة في ستة وعشرين موضعاً[٢٦٩]، أما أوسع من نقل عنه فهو مؤرخ المدينة السمهودي في كتاب وفاء الوفاء بأخبار دار هجرة المصطفى حيث نقل عنه في مائتين وعشرة مواضع[٢٧٠].

ومن خلال تلك النقول يتضح أن كتاب أخبار المدينة ليحيى بن الحسن تطرق إلى موضوعات منها: وصول النبي ρ إلى المدينة ونزوله في قباء، ثم استقراره في المدينة عند بني النجار، ثم اختيار موضع المسجد وبنائه، وبيوت زوجات النبي، ووصف المسجد النبوي، والدور التي حوله، والزيادات فيه وتوسيعه في عصر الرسول ρ ثم في عصر الخلفاء الراشدين، ثم زيادة الوليد بن عبد الملك وما تلاها من عمارة وتوسعة، ووصف موضع قبر الرسول ρ وقبري صاحبيه أبي بكر وعمر رضي الله عنهما، وبعض الوظائف المتصلة بالمسجد النبوي مثل المؤذنين والحرلس، وما يتعلق بإضاءة المسجد وتجميره وتنظيفه، وتصريف مياه الأمطار والسيول فيه، ووصف أبرز معالمه، ومعلومات من المساجد الأخرى في المدينة ومنها مسجد قباء، ويلاحظ أن ما ورد في هذه النقول ركز على المسجد النبوي وما يتصل به بصفة خاصة وبعض معالم المدينة دون ما حولها[٢٧١].

وهكذا يتضح أن القرن الثالث الهجري كان عصر تطور وازدهار في حركة التدوين التاريخي في الحجاز وبخاصة في مجال تدوين التاريخ المحلي، فقد ظهر خلاله عدد كبير من المؤرخين ودوّنت فيه كتب كثيرة عن مكة والمدينة، ولكن معظم هذه الكتب فقد، ولم يصلنا منها كاملاً سوى كتاب واحد هو كتاب ((أخبار مكة)) للأزرقي، أما كتاب ((تاريخ المدينة)) لابن شبة وكتاب ((أخبار مكة)) للفاكهي فقد وصلنا قسم منهما وفقد قسم من كل منهما يعادل نحو نصف الكتاب.

أما مؤلفات كل من ابن ساج، وابن عمران، وابـن زبالـة، وأبـي غسـان، والواقدي، والزبير بن بكار، ويحيى بن الحسن في تاريخ مكة والمدينة، وكذلك كتـاب أخبار مكة لابن شبة فقد فقدت جميعاً ولم يصلنا منهـا سـوى مقتطفـات فـي ثنايـا مؤلفات لاحقة.

خاتمة

بعد هذا التتبع للجذور الأولى لنشأة التاريخ المحلي في إقليم الحجاز وما يتصل بها من أمور حتى ظهور هذا النمط في الكتابة التاريخية على يد الرواد الأوائل من مؤرخي الحجاز في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، ثم تطوره وازدهاره في القرن الثالث الهجري على يد أعلام مدرسة الحجاز التاريخية في ذلك العصر، نختم هذه الدراسة ببعض النتائج والملحوظات والتوصيات التي اسفرت عنها هذه الرحلة مع موضوع هذا البحث وأعلامه ومنها:

١- كشفت الدراسة سبق مدرسة الحجاز التاريخية وريادتها في مجال تدوين التاريخ المحلي على مستوى العالم الإسلامي، وصححت ما ذهبت إليه بعض الدراسات من أن هذا النمط من التدوين التاريخي ظهر أول ما ظهر في بلاد الشام أو في بلاد العراق.

٢- بيّن البحث أن مكة المكرمة كانت الجناح الثاني لمدرسة الحجاز التاريخية، وأنه ظهر فيها عدد من المؤرخين البارزين وبخاصة في التاريخ المحلي، وبناء عليه ينبغي عدم إغفالها عند الحديث عن هذه المدرسة.

٣- أكدت الدراسة وجود وعي تاريخي عند المسلمين واهتمام بالتاريخ منذ ظهور الإسلام، خلافاً لما ذهب إليه بعض الباحثين من الزعم بعدم وجود هذا الوعي خلال القرن الأول الهجري.

٤- اسهمت الدراسة في تأكيد حقيقة ممارسة المسلمين للتدوين في عملية تعليم العلوم ونقلها، ودحض الزعم القائل بأن العلوم عند المسلمين كانت تنقل مشافهة ولا أثر للتدوين فيها حتى مطلع القرن الثاني، عند بعضهم ، أو حتى منتصفه عند آخرين، وبينت الدراسة أن التحول من الشفاهي إلى المكتوب عند

المسلمين تم في وقت أبكر بكثير مما ذهب إليه بعض الباحثين.

٥- أكد البحث اهتمام المؤرخين المسلمين بالجوانب الحضارية (التاريخ الحضاري) منذ وقت مبكر، وأن هذا الأمر لم يكن غائباً في المدونات التاريخية الأولى وبخاصة ما يتصل بالخطط والعمران وما يرتبط بهما من وصف للمنشآت والأسواق والآبار والعيون والمزارع وغيرها، فهذه الأمور ظهرت بشكل جلي في المدونات الأولى في التاريخ المحلي في الحجاز، وهذا يؤكد عدم صحة ما ذهب إليه البعض من إهمال المؤرخين المسلمين للجوانب الحضارية وقصر اهتمامهم على الجوانب السياسية وبخاصة في الفترة المتقدمة من تاريخ المسلمين.

٦- أكدت الدراسة ما ذهب إليه باحثون سابقون من استنتاجات تتعلق بترجيح تدوين عثمان بن ساج كتاباً في تاريخ مكة، وتدوين عبد العزيز بن عمران كتاباً في تاريخ المدينة.

٧-توصلت الدراسة بقرائن وأدلة أوردتها إلى أن لأبي غسان محمد بن يحيى المدني كتباً في تاريخ المدينة اعتمد عليه ابن شبة، كما رجحت أن لسعيد بن سالم القداح المكي مدونات في تاريخ مكة استفاد منها الأزرقي والفاكهي وغيرهما.

٨- أكد البحث أهمية الاهتمام بدراسة الأسانيد والمرويات في المؤلفات الأولى التي وصلتنا، لأن من شأن هذا أن يكشف عن مدونات ومؤلفات سابقة ضاعت ولم تصلنا معلومات عنها، وبالتالي يصحح مفاهيم كثيرة عن بدايات نشأة العلوم عند المسلمين وبدايات التأليف فيها، وبدايات ظهور فروع جديدة في العلم نفسه، وقد تحقق بفضل الله شيء من هذا في هذا البحث.

٩- أبرزت الدراسة جهود مؤرخين ظهروا في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري لم تكن جهودهم معروفة عند كثيرين بسبب ندرة المعلومات عنهم

وشهرة من جاء بعدهم، فابن ساج، وابن القداح مثلاً سبقا الأزرقي في الاهتمام بتاريخ مكة، وابن عمران ، وابن زبالة، وأبو غسان سبقوا ابن شبة في العناية بتاريخ المدينة، لكن شهرة اللاحق ووصول كتابه إلينا حجبت جهود من سبقه، حتى أصبح البعض يظن أن من وصلتنا كتبهم هم أول من ألف في تاريخ مكة والمدينة.

١٠- تبين من خلال البحث أن المنهج الذي سار عليه المؤلفون في تاريخ مكة والمدينة فيما يتعلق بطبيعة المادة العلمية التي ضمنوها مؤلفاتهم كان متقارباً، فقد ركزوا على الجانب العمراني والخطط ووصف المنشآت وبخاصة الحرمان الشريفان، ولم يولوا الجانب السياسي اهتماماً كبيراً باستثناء كتاب تاريخ المدينة لابن شبة، كما أن جميع من ألفوا في التاريخ المحلي في الحجاز في تلك الفترة أغفلوا تخصيص جزء من مؤلفاتهم للترجمة لأعلام مكة والمدينة، وهذا أمر يلفت الانتباه، إذ أن المؤلفات التي ظهرت بعد ذلك في تاريخ مدن أخرى مثل دمشق وبغداد وواسط ركزت جل اهتمامها وخصصت معظم مادتها للترجمة لأعلام تلك المدن، ولعل الذين ألفوا في تاريخ مكة والمدينة في تلك الفترة لم يتركوا هذا الجانب إهمالاً أو عدم تقدير لقيمته، بل اكتفاءً بما ورد في كتب الطبقات وبخاصة كتاب الطبقات الكبرى لابن سعد الذي خصص نسبة كبيرة من مادته للصحابة والتابعين وتابعيهم في القرن الثاني ومطلع الثالث من أهل مكة والمدينة تشغل أربعة مجلدات كاملة أي أكثر من نصف الكتاب، استوعب فيها إلى حد كبير أعلام تلك الفترة في كل من مكة والمدينة.

١١- ظهر من خلال النظر في منهج مؤلفي كتب التاريخ المحلي في الحجاز خلال فترة البحث أنهم جميعاً التزموا الصنعة الحديثية في رواية الأخبار ، فهم يوردون الأخبار على هيئة الأحاديث كل خبر بإسناده، وهذا يؤكد ارتباط علم

التاريخ بعلم الحديث في بداية نشأته وتأثره به في المنهج.

١٢- مما يلاحظ أيضاً فيما يتعلق بطبيعة المادة العلمية التي تضمنتها المؤلفات في تاريخ مكة والمدينة في تلك الفترة وجود مساحة واسعة ومباحث مطولة للأحكام والقضايا الفقهية، والسبب في هذا ارتباط هذه الأماكن بمناسك الحج والعمرة والزيارة وما يتصل بها من فضائل وعبادات وأحكام وخلافات فقهية، ورغبة مؤلفيها في بيان هذه الأمور، ولهذا جمعت هذه المؤلفات بين المباحث التاريخية والفقهية.

الهوامـــش

(١) انظر مثلاً: صالح أحمد العلي، دراسات في تطور الحركة الفكرية في صدر الإسلام، ص١٤٥ وعبد العزيز بن راشد السنيدي، الحياة العلمية في مكة خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية العلوم الاجتماعية ١٤١٨هـ/١٩٩٧م، ص ٤٥٨-٤٦١.

(٢) عبد العزيز الدوري، بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب، ص٦١،وشاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون، جـ١ ص١٤٩.

(٣) عبد الجبار ناجي، إسهامات مؤرخي البصرة في الكتابة التاريخية حتى القرن الرابع الهجري، ص ٩٧. فاروق فوزي، التدوين التاريخي عند المسلمين، ص٢٠١.

(٤) انظر مثلاً: فاروق فوزي، التدوين التاريخي عند المسلمين ص٥٢، وشاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون جـ١ ص١٤٩؛ وعبد العزيز الدوري، نشأة علم التاريخ عند العرب ص٦١.

(٥) عبد العزيز الدوري، نشأة علم التاريخ عند العرب ص١٥.

(٦) Blachere, Le probleme de Mahomet, pp.17-18.

(٧) Gibb, Studies on the civilization of Islam pp.109.

(٨) البخاري، الصحيح جـ٦ ص ٥٥٨ حديث رقم (٣٥٣٥)؛ مسلم، الصحيح ص٩٣٩ حديث رقم (٢٢٨٦).

(٩) للمزيد عن هذا الأمر أنظر: شاكر مصطفى، التاريخ العربي جـ١ ص٥٧-٦٤، وسالم أحمد محل، المنظور الحضاري في التدوين التاريخي عند

العرب، ص ٤٧-٧٢.

(١٠) السمعاني، الأنساب جـ١ ص٩.

(١١) الترمذي، السنن جـ٥ ص١٤٠ وقال حديث حسن صحيح.

(١٢) فؤاد سزكين تاريخ التراث العربي، ترجمة محمود حجازي المجلد الأول، الجزء الثاني ص٢٩.

(١٣) السخاوي، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، مطبوع مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين لروزنتال، ص٥١٠، السيوطي، الشماريخ في علم التاريخ، تحقيق إبراهيم السامرائي، بغداد ١٣٩١هـ ص ٩-١٢.

(١٤) الأزرقي، أخبار مكة، تحقيق رشدي ملحس، جـ١ ص ٣٩، فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، المجلد الأول القسم الثاني ص١٩٣.

(١٥) الأزرقي، أخبار مكة جـ١ ص٤٠، الفاكهي، أخبار مكة، تحقيق عبد الملك بن دهيش جـ٢ ص ٨-٩.

(١٦) مصعب الزبيري، نسب قريش، تحقيق ليفي برفنسال، ص٢١٠، ابن عبد البر، الاستيعاب في معرفة الأصحاب جـ١ ص ٨٨-٨٩.

(١٧) ابن سعد، الطبقات جـ٤ ص٢٨-٣٠؛ الجاحظ، البيان والتبيين جـ١ ص٣٢٢.

(١٨) نسب قريش، ص ٣٦٢-٣٦٣.

(١٩) ابن سعد، الطبقات جـ٣ ص٣٩٥، مصعب الزبيري نسب قريش ص ٣٦٢-٣٦٣.

(٢٠) الجاحظ، البيان والتبيين جـ٢ ص٣٢٣؛ ابن حجر العسقلاني، الإصابة جـ٤ ص٧٩٤.

(٢١) ابن سعد، الطبقات، جـ٥ ص٤٥٣، ابن الأثير، أسد الغابة جـ١ ص٣٩٨.

(٢٢) الفاكهي، أخبار مكة جـ١ ص٤٥٦.

(٢٣) مصعب الزبيري، نسب قريش ص ٣٦٩؛ الجاحظ، البيان والتبيين جـ٢ ص٣٢٣.

(٢٤) ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ٢ ص٤٤٨.

(٢٥) انظر مثلاً: الأزرقي، أخبار مكة جـ١ ص ١٢٣، ١٥٩، جـ٢ ص٢٤ ؛ والفاكهي، أخبار مكة جـ١ ص٢٥٤، ٤٥٦، جـ٢ ص١٠٩، ١٢٠، جـ٣ ص ٢٦٠، جـ٤ ص ٧٤، ٩٦. وابن شبة، تاريخ المدينة ص ٦٣١، ٦٤٤، ١٢٠٤.

(٢٦) الأصفهاني، الأغاني جـ٤ ص١٦٤-١٦٥.

(٢٧) فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، المجلد الثاني، ج١ ص٣٦.

(٢٨) الأغاني جـ٤ ص١٤٠-١٤١.

(٢٩)أخبار مكة جـ١ ص٣٩.

(٣٠) ابن النديم، الفهرست ص١٣١ ؛ فؤاد سزكين، تاريخ التراث، المجلد الأول، جـ٢ ص٣٥-٣٦.

(٣١) الطبقات جـ٣ ص٤٧٩، ٥١٣، ٥٤٨، ٦٢٦ ، جـ٥ ص٧٤.

(٣٢) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني جـ٦ ص٩٤.

(٣٣) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني جـ٦ ص ٨٧؛ ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص ١٥٧، ٥٥٨. وقد ورد في كتاب الأغاني في قصة حصول حماد على هذا الكتاب، أن حماداً كان في أول أمره

يصحب الصعاليك واللصوص ويتشطر، فسطوا ذات ليلة على منزل رجل وأخذوا منه أموالاً وأشياء كان من بينها الكتاب المشار إليه، فقرأه حماد واستحلاه وحفظه وكان سببا في انصرافه لجمع الشعر وأخبار العرب، وترك ما كان عليه.

(٣٤) فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، المجلد الأول جـ٢ ص١٩٣.

(٣٥) الطبقات جـ٢ ص٣٦٨.

(٣٦) ابن سعد، الطبقات جـ٥ ص٣٦٨.

(٣٧) المصدر السابق جـ٥ ص٢٩٣.

(٣٨) انظر فهارس الكتاب من إعداد محققه عبد الملك بن دهيش جـ٦ ص١٤٠-١٤١.

(٣٩) شاكر مصطفى، التاريخ العربي جـ١ ص١٥٠.

(٤٠) كتاب الروضتين في أخبار الدولتين، تحقيق محمد حلمي أحمد جـ١ ص٢.

(٤١) ابن كثير، البداية والنهاية جـ٣ ص٢٤٢.

(٤٢) ابن حجر العسقلاني، الإصابة جـ٢ ص٢٧٦.

(٤٣) ابن سعد، الطبقات جـ٥ ص٨٠-٨١.

(٤٤) الدوري، بحث في نشأة علم التاريخ ص٢٤؛ محمد السلمي، منهج كتابة التاريخ الإسلامي ص٢٩٨.

(٤٥) ابن سعد، الطبقات جـ٥ ص١١٢.

(٤٦) ابن سعد، الطبقات جـ٥ ص١١٩-١٤٣ ؛ أبو نعيم الاصفهاني، حلية الأولياء جـ٢ ص١٦١-١٧٥.

(٤٧) انظر مثلاً فاروق حمادة، مصادر السيرة النبوية وتقويمها ص٧٧ ؛ و

مهدي رزق الله أحمد، السيرة النبوية في ضوء المصادر الأصلية ص٤٠.

(٤٨) شاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون جـ١ ص٧٥،

(٤٩) فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، المجلد الثاني، جـ٢ ص٣،٥،٨.

(٥٠) منها: دراسات في الحديث النبوي وتاريخ تدوينه، لمحمد مصطفى الأعظمي؛ وصحائف الصحابة وتدوين السنة، لأحمد الصويان.

(٥١) منها على سبيل المثال: إبراهيم فوزي، تدوين السنة، نشر مكتبة رياض الريس، لبنان ٢٠٠٢م.

(٥٢) محمد مصطفى الأعظمي، دراسات في الحديث النبوي جـ١ ص٥٤.

(٥٣) أحمد الصويان، صحائف الصحابة وتدوين السنة ص٥٧.

(٥٤) رفعت عبد المطلب، توثيق السنة في القرن الثاني ص٤٩-٥٣.

(٥٥) المرجع السابق ص٦٠-٦١.

(٥٦) لمعرفة المزيد عن هذه الطرق انظر مثلاً: رفعت عبد المطلب، توثيق السنة في القرن الثاني الهجري ص١٨٣-٢٣٨.

(٥٧) الذهبي، تذكرة الحفاظ جـ١ ص٨٦؛ شاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون جـ١ ص٧٦-٧٧.

(٥٨) ابن حجر العسقلاني، فتح الباري جـ١ ص٢٠٤.

(٥٩) الخطيب البغدادي، تقييد العلم ص١٠٥.

(٦٠) أحمد الصويان، صحائف الصحابة وتدوين السنة ص٢٢٢.

(٦١) ابن كثير، البداية والنهاية جـ٩ ص٣٤- ٣٤٨.

(٦٢) ابن عبد البر، جامع بيان العلم وفضله جـ١ ص٧٦.

(٦٣) يعني روينا عنه أشياء كثيرة.

(٦٤) يعني الخليفة الأموي الوليد بن يزيد وقد قتل سنة١٢٦هـ.

(٦٥) الذهبي، تاريخ الإسلام جـ٥ ص١٤١، سير أعلام النبلاء جـ٥ ص٣٣٤.

(٦٦) ابن عبد البر، جامع بيان العلم وفضله جـ١ ص٧٣، ابن كثير، البداية والنهاية جـ٩ ص٣٤٢، أبو نعيم الأصفهاني، حلية الأولياء، جـ٣ ص٣٦٣.

(٦٧) فصلنا القول في بيان الفرق بين التدوين الرسمي والتدوين الشخصي لأن عدم فهم هذا الفرق وعدم فهم المراد من وصف الزهري في بعض المصادر بأنه أول من دون العلم هو أحد أسباب الوهم بأن التدوين لم يبدأ عند المسلمين إلا في القرن الثاني، وأن المعارف كانت تنقل مشافهة فقط قبل ذلك.

(٦٨) ابن النديم، الفهرست ص١٣٤.

(٦٩) تاريخ الإسلام جـ ٦ ص٥-٦، تذكرة الحفاظ جـ١ ص١٥١، ٢٢٩.

(٧٠) ابن حنبل، العلل ومعرفة الرجال تحقيق طلعت قوج وإسماعيل جراح، ، جـ٢ ص٣٦٣، الخطيب البغدادي الجامع لأخلاق الراوي جـ٢ ص٢٨١، الذهبي، تذكرة الحفاظ جـ١ ص١٦٩، سير أعلام النبلاء جـ٧ ص١١١.

(٧١) الذهبي، تاريخ الإسلام، جـ٦ ص٥-٦، تذكرة الحفاظ جـ١ ص٢٢٩.

(٧٢) الدوري، علم التاريخ عند العرب ص٨١.

(٧٣) سزكين، تاريخ التراث ، مجلد ١جـ٢ ص ٧٧-٧٩.

(٧٤) عبد الملك بن دهيش، مقدمة تحقيق كتاب أخبار مكة للفاكهي جـ١ ص٦٢.

(٧٥) عبد الحميد حسن ومحمد حسن، كشاف كتاب تاريخ المدينة لابن شبة

ص٦٤.

(٧٦) فهارس الكتاب جـ٦ ص١٥٣-١٥٤.

(٧٧) انظر مثلاً جـ١ ص٥٧-٥٩، ١٠٣-١١٥، ٢٠١ -٢١٥، ٢٢١-٢٢٣، جـ٢ ص١١٤-١١٨.

(٧٨) كشاف كتاب تاريخ المدينة ص٣٥.

(٧٩) ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ٦ ص٣٠٢، سزكين، تاريخ التراث، المجلد١ جـ١ ص١٦٦.

(٨٠) عبد العزيز السنيدي، الحياة العلمية في مكة خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين ص٢٩٩-٣٠٠.

(٨١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني جـ٦ ص٩٤.

(٨٢) انظر مثلاً: ص٢٣، ٣٨، ٦٨، ٧٦، وناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي ص٥٤٩.

(٨٣) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي ص٥٤٣-٥٤٤.

(٨٤) ناصر الدين الأسد، المرجع نفسه ص٥٦١؛ وفؤاد سزكين، تاريخ التراث، المجلد ٢ ص٥٤.

(٨٥) فؤاد سزكين، تاريخ التراث، المجلد الثاني جـ١ ص٦١.

(٨٦) الفهرست ص١٠١-١٠٢وكتب القبائل، ودواوين أشعارها هذه كلها فقدت ولم يصلنا منها سوى كتاب أشعار هذيل.

(٨٧) ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي ص٦٤، ٥٥٢-٥٥٤.

(٨٨) لا نقصد هنا العصبية الجاهلية الممقوتة، بل العصبية بمعنى الانتماء والحب والاعتزاز.

(٨٩) يذكر بعض الباحثين رسالة((فضائل مكة)) للحسن البصري (ت١١٠هـ) باعتبارها من المؤلفات في تاريخ مكة، والحقيقة أن هذه الرسالة لا علاقة لها بالتاريخ بتاتاً فهي عبارة عن رسالة كتبها الحسن البصري إلى صديق له كان يسكن مكة وأراد النزوح منها إلى اليمن، فكتب له هذه الرسالة يحثه على البقاء ويذكر الآيات والأحاديث التي وردت في فضل مكة، والرسالة تقع في بضع عشرة صفحة.

(٩٠) المزي، تهذيب الكمال، جـ١٩ ص٤٦٧.

(٩١) وضع الباحث الدكتور محمد مصطفى الأعظمي قاعدة في تقدير تاريخ ولادة الرواة ووفياتهم بشكل تقريبي، تتلخص في تتبع شيوخ الراوي ومعرفة تاريخ وفاة أقدمهم وحذف عشرين عاماً من ذلك التاريخ، اعتماداً على أن رواية العلم، في القرون الأولى كانت تبدأ غالباً في سن العشرين تقريباً. أما عند معرفة تاريخ الوفاة، أو تاريخ المولد فقط فاعتمد متوسط خمسة وستين عاماً، كمتوسط أعمار، يضيفها إلى تاريخ الولادة، أو يحذفها من تاريخ الوفاة (انظر: دراسات في الحديث النبوي وتاريخ تدوينه جـ١ ص٨٦).

(٩٢) أخبار مكة جـ١ ص١٩٩-٢٠٠.

(٩٣) الجرح والتعديل جـ٦ ص١٦٢.

(٩٤) المزي، تهذيب الكمال جـ١٩ ص٤٦٨-٤٦٩، ابن حجر العسقلاني، لسان الميزان جـ٤ ص١٤٢.

(٩٥) تاريخ التراث العربي، المجلد الأول جـ٢ ص٢٠١.

(٩٦) جـ١ ص١٣٦-١٤٩.

(٩٧) جـ١ ص ١٧٩-١٩٠.

(٩٨) جـ١ ص ٢٠١-٢١٢.

(٩٩) انظر فهارس الكتاب من إعداد المحقق عبد الملك بن دهيش (جـ٦ ص١٥٧-١٥٨)

(١٠٠) انظر مثلاً: أخبار مكة جـ١ ص٤٠، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٥.

(١٠١) انظر مثلاً: أخبار مكة جـ١ ص ٣٧١، ٣٧٣، ٣٧٤.

(١٠٢)المزي، تهذيب الكمال جـ١٩ ص٤٦٨.

(١٠٣) تاريخ التراث العربي، المجلد الأول جـ٢ ص٢٠١.

(١٠٤) مقدمة تحقيق أخبار مكة للفاكهي جـ١ ص٦٤.

(١٠٥) انظر: ابن سعد، الطبقات جـ٥ ص٤٣٦ ؛ والخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ١٠ ص٤٤٠، والمزي، تهذيب الكمال جـ١٨ ص١٧٨، والسخاوي، التحفة اللطيفة جـ٣ ص٣٤.

(١٠٦) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ١٠ ص٤٤٠.

(١٠٧) ابن أبي حاتم الرازي، الجرح والتعديل جـ٥ ص٣٩٠-٣٩١ ؛ المزي، تهذيب الكمال جـ١٨ ص١٨٠-١٨١.

(١٠٨) ابن النديم ، الفهرست ص١٥٧.

(١٠٩) السخاوي، التحفة اللطيفة جـ٣ ص٣٥.

(١١٠) تتبع الباحث روايات ابن عمران عند ابن شبة فوجدها في (٩٥) موضعاً

(١١١) تتبع الباحث روايات ابن عمران عند الأزرقي فوجدها في أربعة عشر موضعاً (جـ١ ص٤٢، ١٠٢، ١٢١، ١٧٤، ٣٤٧، ٣٤٨، جـ٢ ص١٥٧، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٦، ٢١٤، ٢٧٣، ٢٨٠، ٢٨١.

(١١٢) روى عنه في أحد عشر موضعاً، أنظر فهارس الكتاب جـ٦ ص١٥٢.

(١١٣) مؤلفات في تاريخ المدينة، مجلة العرب، السنة الرابعة، الجزء الثاني، شعبان ١٣٨٩هـ ص٩٩.

(١١٤) مقدمة تحقيق كتاب المغانم المطابة في معالم طابة للفيروزبادي ص (و).

(١١٥) المزي، تهذيب الكمال جـ١٨ ص١٨٠-١٨١؛ السخاوي، التحفة اللطيفة جـ٣ ص٣٥.

(١١٦) مصعب الزبيري، نسب قريش ص١٩٧؛ الفاكهي، أخبار مكة جـ٣ ص٣٠١؛ الذهبي سير أعلام النبلاء جـ٩ ص٣١٩.

(١١٧) المزي، تهذيب الكمال جـ١٠ ص٤٥٤-٤٥٥.

(١١٨) المصدر السابق جـ١٠ ص٤٥٥؛ الذهبي، سير أعلام النبلاء جـ٩ ص٣١٩-٣٢٠.

(١١٩) الفاكهي، أخبار مكة جـ١ ص٢٩٦.

(١٢٠) أخبار مكة جـ٢ ص٣٤٨.

(١٢١) سير أعلام النبلاء جـ٩ ص٣٢٠.

(١٢٢) انظر الأزرقي، أخبار مكة جـ١ ص٤٩، ٥٠ ، ٦٠، ٧٨، ١٦٨، ٢٥٠، ٣١١.

(١٢٣) السخاوي، التحفة اللطيفة جـ٣ ص٥٥٦.

(١٢٤) لعله نسبة إلى منطقة زبالة التي تقع في أطرافه المدينة شمالي جبل سلع وقرب وادي قناة (السمهودي، وفاء الوفاء جـ١ ص١٠).

(١٢٥) تهذيب الكمال جـ٢٥ ص٦١-٦٤.

(١٢٦) السخاوي، التحفة اللطيفة جـ٣ ص٥٥٧.

(١٢٧) انظر المزي، تهذيب الكمال جـ٢٥ ص٦٤-٦٧.

(١٢٨) ابن حجر، تهذيب التهذيب جـ٩ ص١١٧.

(١٢٩) السمهودي، وفاء الوفاء جـ١ ص٣٥٢.

(١٣٠) الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ ص٦٤٢ (الطبعة الملحقة بكتاب علم التاريخ عند المسلمين لروزنتال).

(١٣١) وفاء الوفاء جـ١ ص٥٥٢، ٥٦٢.

(١٣٢) نفسه جـ١ ص٦٣٥. وحمد الجاسر، مؤلفات في تاريخ المدينة، مجلة العرب، السنة الرابعة العدد الخامس، ذو القعدة ١٣٨٩هـ ص٢٦٥.

(١٣٣) انظر ص١٩، ٢٠، ٣٠، ٣٣، ٣٩، ٤٣، ٤٥، ٥١، ٥٧، ٦٥، ٧٢، ٧٨.

(١٣٤) انظر فهارس الكتاب ص٢٢١-٢٢٢.

(١٣٥) صالح العلي، الحجاز في صدر الإسلام ص٣٠.

(١٣٦) صالح العلي، الحجاز في صدر الإسلام ص٣١، وصلاح سلامة، أول كتاب في تاريخ المدينة، مجلة مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة العدد الثاني ص٨١—٨٢.

(١٣٧) بروكلمان، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار جـ٣ ص٢٣-٢٤.

(١٣٨) نشره المجلس العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة عام ١٤٠١هـ/١٩٨١م،. انظر مقدمة محقق الكتاب ص٤-٥. وطبع الكتاب نفسه

بتحقيق سكينة الشهابي منسوباً إلى الزبير بن بكار ونشرته مؤسسة الرسالة بيروت سنة١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

(١٣٩) ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ٩ ص١١٧.

(١٤٠) المزي، تهذيب الكمال، جـ٢٥ ص٦٤.

(١٤١) انظر مثلاً:عبد الجبار ناجي، إسهامات مؤرخي البصرة في الكتابة التاريخية حتى القرن الرابع الهجري ص٩٧؛ فاروق فوزي، التدوين التاريخي عند المسلمين ص٢٠١.

(١٤٢) المزي، تهذيب الكمال جـ٢٦ ص٦٣٧-٦٣٨.

(١٤٣) السمهودي، وفاء الوفاء جـ١ ص٣٧٥.

(١٤٤) المزي، تهذيب الكمال جـ٢٦ ص٦٣٦-٦٣٧، ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ٩ ص٥١٧، ٥١٨.

(١٤٥) المزي، تهذيب الكمال جـ٢٦ ص٦٣٧، ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ٩ ص٥١٨.

(١٤٦) المزي، تهذيب الكمال جـ٢٦ ص٦٣٧، ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ٩ ص٥١٨.

(١٤٧) سلام شافعي، مؤرخ المدينة عمر بن شبة وكتابه تاريخ المدينة ص٣٢.

(١٤٨) مجلة العرب، مؤلفات في تاريخ المدينة، السنة الرابعة ١٣٨٩هـ ص٣٢٨.

(١٤٩) جـ٢ ص٦٨٨.

(١٥٠) جـ١ ص١٢١.

(١٥١) جـ١ ص١٠٨.

(١٥٢) ابن شبة، تاريخ المدينة جـ١ ص٢٢٥.

(١٥٣) يقصد حجة وقف سعد بن أبي وقاص رضي الله عنه لعدد من الدور التي كان يملكها.

(١٥٤) ابن شبة، تاريخ المدينة جـ١ ص٢٣٨.

(١٥٥) تاريخ المدينة جـ٣ ص١٠١٨.

(١٥٦) مؤلفات في تاريخ المدينة، مجلة العرب السنة الرابعة ١٣٨٩ صـ١٠٠.

(١٥٧) فهارس تاريخ الطبري جـ١٠ ص٤٠٨ ؛ محمد السلمي، منهج كتابة التاريخ الإسلامي ص٤٨٧.

(١٥٨) ص٣٢١ ، ٣٥٩ ، ٣٦٣ ، ٣٦٩ ، ٤٠٣ ، ٤٤٥.

(١٥٩) مقاتل الطالبيين ص١١٧، ٢٢٩.

(١٦٠) أخبار مكة جـ١ ص٣٤٢، جـ٤ ص٨٢.

(١٦١) السمهودي، وفاء الوفاء جـ١ ص٣٧١.

(١٦٢) الذهبي، تهذيب التهذيب جـ٩ ص٣٦٣.

(١٦٣) المزي، تهذيب الكمال جـ٢٦ ص١٨١.

(١٦٤) القمطر أو القمطرة هو ما تحفظ فيه الكتب صيانة لها من التلف.

(١٦٥) ابن النديم، الفهرست ص١٤٤.

(١٦٦) ابن سعد، الطبقات جـ٥ ص٤٣٤.

(١٦٧) انظر عن هذا الأمر: المزي، تهذيب الكمال جـ٢٦ ص١٨٢-١٩٢.

(١٦٨) سير أعلام النبلاء جـ٩ ص٤٥٤.

(١٦٩) الجرح والتعديل جـ٧ الترجمة ١٢٥٤؛ المزي، تهذيب الكمال جـ٢٥ ص٦٦.

(١٧٠) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ٥ ص٣١٢.

(١٧١) انظر: أكرم ضياء العمري، مقدمة تحقيق كتاب أزواج النبي ρ لابن زبالة ص١٢-١٣.

(١٧٢) محمد السلمي، منهج كتابة التاريخ الإسلامي ص٣٥٦.

(١٧٣) ابن النديم، الفهرست ص١٣٧. شاكر مصطفى، التاريخ العربي والمؤرخون جـ١ ص١٧٨.

(١٧٤) انظر: طارق أبو الوفاء محمد، الواقدي ومنهجه في كتابه مغازي الرسول ρ ص١٠٢-١١٠.

(١٧٤) انظر جـ١ ص ١٢١، ١٢٢ ، ١٢٧ ، ١٧٢ ، ٢١٩ ، ٢٢٠.

(١٧٥) انظر جـ١ ص٣٤.

(١٧٦) انظر جـ ١ ص٥١، ٦٠، ٩٦، ١٣١، ١٣٩، ١٧٥، ٢٣٦، ٢٥٥.

(١٧٧) انظر: طارق أبو الوفا محمد، الواقدي ومنهجه في كتابه المغازي ص ١٩٤- ٢٠١.

(١٧٨) ابن النديم، الفهرست ص١٤٤.

(١٧٩) اختلف في كنيته فجزم الإمام البخاري وهو ممن عاصره والتقى به أن كنيته (أبو محمد) وقال بذلك أيضاً ابن أبي حاتم الرازي، والحاكم وابن حبان وغيرهم (ابن حجر العسقلاني، تهذيب التهذيب جـ١ ص٧٩)، وذكر بعض المؤرخين المتاخرين أنه يكنى بأبي الوليد، وقيل بابي محمد (المزي، تهذيب الكمال

جـ١ ص٤٨٠، الفاسي، العقد الثمين جـ٣ ص١٧٦).

(١٨٠) ذكر ابن سعد رواية تشير إلى أن الأزرق جد الأزرقي كان رومياً وان أسرته أدعت فيما بعد الانتساب إلى الغساسنة (الطبقات جـ٣ ص٢٤٧) لكن أغلب من ترجموا له ينسبونه إلى الغساسنة.

(١٨١) المزي، تهذيب الكمال جـ١ ص٤٨٠-٤٨١، الفاسي، العقد الثمين جـ٣ ص١٧٦.

(١٨٢) المزي، تهذيب الكمال جـ١ ص٤٨١، الفاسي ، العقد الثمين جـ٣ ص١٧٦.

(١٨٣) الفاسي، العقد الثمين جـ٣ ص١٧٧.

(١٨٤) الأزرقي، أخبار مكة جـ١ ص٢٨٧.

(١٨٥) الفهرست ص١٦٢.

(١٨٦) جـ١ ص٤٨ طبعة حيدر أباد.

(١٨٧) فهرس مخطوطات الظاهرية، قسم الحديث ص٢٢٥. ولهذا فقد عده الألباني من حيث التوثيق الحديثي في حكم المستورين عند المحدثين الذين يستأنس بحديثهم ولا يحتج به.

(١٨٨) الفاسي، العقد الثمين جـ٢ ص٤٩-٥٠.

(١٨٩) انظر الأزرقي، أخبار مكة جـ١ ص٦٤.

(١٩٠) العقد الثمين جـ٢ص٤٩.

(١٩١) جـ١ ص٤.

(١٩٢) جـ١ ص٢٢.

(١٩٣) فهد الدامغ، تقي الدين الفاسي ومنهجه في التدوين التاريخي، رسالة

دكتوراه غير منشورة ص٣١٠.

(١٩٤) الفاسي، العقد الثمين جـ٣ ص٢٩٠، الذهبي، سير أعلام النبلاء جـ١٤ ص٢٨٩.

(١٩٥) أخبار مكة جـ١ ص١٠٨، ٢٦٣، ٣١٤، ٣١٧، ٣٢١، جـ٢ ص ٨٩، ٩٣.

(١٩٦) أخبار مكة جـ٢ ص٩٢ ، ١١٢.

(١٩٧) عن أهمية دراسة الاسانيد، وكونها تشير أحياناً إلى مؤلفين سابقين، انظر: فؤاد سزكين، تاريخ التراث العرب، مجلد١ جـ٢ص٦ ، ١٠.

(١٩٨) الذهبي، سير أعلام النبلاء جـ١٢ ص٣١١-٣١٢.

(١٩٩) المزي، تهذيب الكمال جـ٩ ص٢٩٤-٢٩٥، الذهبي، سير أعلام النبلاء جـ ١٢ص٣١٢.

(٢٠٠) معجم الأدباء جـ١١ ص١٦١.

(٢٠١) تاريخ بغداد جـ٨ ص٤٦٧.

(٢٠٢) معجم الأدباء جـ١١ ص١٦١.

(٢٠٣) وفيات الأعيان جـ٢ ص٣١١.

(٢٠٤) ميزان الاعتدال جـ٢ ص٦٦، سير أعلام النبلاء جـ١٢ ص٣١٤.

(٢٠٥) العقد الثمين جـ٤ ص٤٢٨.

(٢٠٦) تهذيب التهذيب جـ٣ص٣١٣.

(٢٠٧) ياقوت، معجم الأدباء جـ١١ ص١٦٤.

(٢٠٨) المزي، تهذيب الكمال جـ٩ ص٢٩٥-٢٩٦.

(٢٠٩) الفهرست ص١٦١.

(٢١٠) وفيات الأعيان جـ٢ ص٣١١.

(٢١١) الإعلان بالتوبيخ، الطبعة الملحقة بكتاب علم التاريخ عند المسلمين لروزنتال ص٥٨٤.

(٢١٢) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ٨ ص٤٦٩.

(٢١٣) طبع هذا الكتاب بعنوان جمهرة نسب قريش وأخبارها بتحقيق محمود محمد شاكر وصدر في القاهرة سنة ١٩٦٢م.

(٢١٤) رجع له الفاسي في كتاب العقد الثمين في تاريخ البلد الأمين في مائتين وخمسة وثلاثين موضعاً (انظر: فهد الدامغ، تقي الدين الفاسي ومنهجه في التدوين التاريخي ص٣٣٥).

(٢١٥) حققته سكينة الشهباني وطبع بمؤسسة الرسالة بيروت سنة ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.

(٢١٦) حمد الجاسر، مقدمة تحقيق كتاب المغانم المطابة للفيروزبادي ص (ز)، فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي مجلد١ جـ٢ ص١٤٩.

(٢١٧) صالح العلي، الحجاز في صدر الإسلام ص٣٧-٣٨.

(٢١٨) وفاء الوفاء جـ٣ ص١٠٦٥.

(٢١٩) انظر مثلاً جـ٣ ص١٠٣٩، ١٠٤١، ١٠٤٧، ١٠٤٩، ١٠٦٨، ١٠٨٠، ١٠٨٥.

(٢٢٠) المغانم المطابة في معالم طابة ص٣٧٧ ، ٤٠٩.

(٢٢١) مثل ص٤٣، ٤٤، ٥١، ٦٢، ١٢٥، ٢٢٠، ٢٤٤، ٢٥٣، ٢٨٦، ٣٤١، ٣٧٩، ٣٨٨.

(٢٢٢) ص٦٤٨.

(٢٢٣) ص٥٨٤.

(٢٢٤) الذهبي، سير أعلام النبلاء جـ١٢ ص٣٦٩، ٣٧١.

(٢٢٥) تهذيب الكمال جـ٢١ ص٣٨٦-٣٨٨.

(٢٢٦) تاريخ المدينة جـ١ ص٥٦.

(٢٢٧) تاريخ المدينة جـ١ ص٧٤.

(٢٢٨) جـ٣ ص٣٣٥.

(٢٢٩) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ١١ ص٢٠٨، ابن حجر، تهذيب التهذيب جـ٧ ص٤٦٠-٤٦١.

(٢٣٠) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ١١ ص٢٠٩.

(٢٣١) ابن حجر، تهذيب التهذيب جـ٧ ص٤٦٠.

(٢٣٢) صالح العلي، الحجاز في صدر الإسلام ص٣٤.

(٢٣٣) ابن النديم، الفهرست ص١٦٣؛ سلام شافعي، مؤرخ المدينة عمر بن شبة ص١٥-١٩.

(٢٣٤) حققه الأستاذ فهيم محمد شلتوت، وطبع بدار الأصفهاني بجدة.

(٢٣٥) تاريخ المدينة المنورة لابن شبة، مقدمة المحقق ص(م،ن).

(٢٣٦) سير أعلام النبلاء جـ١٢ ص٣٧١.

(٢٣٧) التحفة اللطيفة جـ٣ ص٣٣٥.

(٢٣٨) وفاء الوفاء جـ١ص٧٥١.

(٢٣٩) مقدمة كتاب تاريخ المدينة لابن شبة ص (ن-س).

(٢٤٠) سلام شافعي، مؤرخ المدينة عمر بن شبةص ١٣٥-١٣٦.

(٢٤١) تاريخ المدينة جـ٣ ص١٠١٨.

(٢٤٢) الإعلان بالتوبيخ، ص٦٤٨.

(٢٤٣) انظر فتح الباري جـ٤ ص١٩٤، ٢٠١، ٢١٤، ٢١٥، ٢٤٦، والإصابة جـ١ ص٤٩٨، ٨٤١، ٩٥٠. وانظر أيضاً صالح العلي، الحجاز في صدر الإسلام ص٥٧٥؛ وفؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي مجلد ١ جـ٢ ص٢٠٦.

(٢٤٤) جـ١ ص٤٩، ٥٠.

(٢٤٥) العقد الثمين جـ١ ص٤١٠-٤١١.

(٢٤٦) مقدمة تحقيق كتاب أخبار مكة للفاكهي جـ١ص١١.

(٢٤٧) مقدمة تحقيق أخبار مكة للفاكهي جـ١ ص١٢، ١٤-١٧.

(٢٤٨) الفاكهي، أخبار مكة جـ١ ص٤٧٧-٤٧٩.

(٢٤٩) يوجد منه نسخة مخطوطة مصورة بمكتبة الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة برقم٢٢٨.

(٢٥٠) عبد الملك بن دهيش، مقدمة تحقيق كتاب أخبار مكة للفاكهي ص ٣٠- ٣١.

(٢٥١) العقد الثمين جـ١ ص٤١٠.

(٢٥٢) مقدمة تحقيق كتاب أخبار مكة للفاكهي جـ١ ص٣٢.

(٢٥٣) العقد الثمين جـ١ ص٤١١.

(٢٥٤) جـ١ ص٤.

(٢٥٥) فهد الدامغ، تقي الدين الفاسي ومنهجه في التدوين التاريخي، رسالة دكتوراه غير منشورة ص٣١٠.

(٢٥٦) ابن دهيش، مقدمة تحقيق كتاب أخبار مكة للفاكهي جـ١ ٣٦-٣٨.

(٢٥٧) ابن عنبة، عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، ص٣٠٤، السمهودي، وفاء الوفاء جـ١ ص٣٥٢.

(٢٥٨) انظر: الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد جـ٢ ص١١٥، جـ٥ ٢٨٦، ٢٨٨، جـ٧ ص٢٩٣، ٤٢١، جـ٩ ص٤٣٢، والسمهودي، وفاء الوفاء جـ١ ص٤٤٨، ٤٥٨، ٥١٣.

(٢٥٩) ابن عنبة، عمدة الطالب ص٣٠٤.

(٢٦٠) السخاوي، التحفة اللطيفة جـ١ ص٤١٧، ٥١٥.

(٢٦١) ابن عنبة، عمدة الطالب ص٣٠٤.

(٢٦٢) الإعلان بالتوبيخ ص٦٤١، ٦٤٢.

(٢٦٣) وفاء الوفاء جـ١ ص٦٨.

(٢٦٤) المصدر السابق جـ١ ص٤٩٤، جـ٢ ص٥٥١.

(٢٦٥) المصدر السابق جـ١ ص٣٥٢.

(٢٦٦) انظر مثلاً ص١٠، ١٤، ١٧، ٧٣، ٨٠، ٨٣، ١٦٩، ١٨٠، ٢٤٢، ٤٨٣، ٥٦٥.

(٢٦٧) تاريخ التراث العربي مجلد١ جـ٢ ص٦١.

(٢٦٨) انظر ص ٣٦٣، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٦٧، ٣٧١، ٣٧٨ ، ٤٠٣.

(٢٦٩) انظر ص ٣٦، ٣٨، ٣٩، ٤١-٤٨، ٥١، ٥٤، ٥٧، ٦١، ٧٦، ٨٨، ١٠٠، ١٤١.

(٢٧٠) انظر جـ١ ٣٢٥، ٣٣٤، ٣٣٦، ٣٤١، ٣٧١، ٣٨٠، ٣٩٠، ٣٩٨، ٤٠١، ٤٤٨.

(٢٧١) صالح العلي، الحجاز في صدر الإسلام ص٣٣.

قائمة المصادر و المراجع

أولاً : المصادر:

١- ابن الأثير، علي بن محمد الجزري (ت٦٣٠ هـ/ ١٢٣٢م)، أسد الغابة في معرف الصحابة، دار إحياء التراث ، بيروت .

٢- الأزرقي، محمد بن عبد الله (ت٢٤٨ هـ/ ٨٦٢ م)، أخبار مكة، تحقيق رشدي ملحس، دار الأندلس .

٣- الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (٣٥٦ هـ/٩٦٦م)، الأغاني، دار الفكر، بيروت ١٩٧٠م .

٤- ________، مقاتل الطالبيين، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعرفة ، بيروت .

٥- الآمدي، الحسن بن بشر (ت٣٧٠ هـ/ ٩٨٠م)، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم، نشر كرنكو القدسي ١٣٥٤هـ .

٦- الترمذي، محمد بن عيسى (٢٧٩ هـ/ ٨٩٢ م) الجامع الصحيح ((سنن الترمذي)) مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م .

٧- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت٢٥٥ / ٨٦٨ م)، البيان والتبيين، دار التراث العربي، بيروت ١٩٦٨ م .

٨- ابن أبي حاتم للرازي، عبد الرحمن (٣٢٧ هـ / ٩٣٨ م)، الجرح والتعديل، مطبعة دائرة العارف العثمانية، حيدر آباد الدكن بالهند١٣٧٢ هـ / ١٩٥٣م .

٩- ابن حنبل، الإمام أحمد بن محمد (٢٤١ هـ / ٨٥٥م)، العلل ومعرفة الرجال، تحقيق طلعت قواج، و إسماعيل جراح، المكتبة الإسلامية بتركيا ١٩٨٧ م.

١٠- ابن حجر العسقلاني، شهاب الدين أحمد بن علي (ت٨٥٢ هـ / ١٤٤٩ م)، الإصابة في تمييز الصحابة، دار الفكر، بيروت ١٣٩٨ هـ / ١٩٦٨ م.

١١- ___________، تهذيب التهذيب، مجلس دائرة المعارف النظامية حيدر آباد الدكن بالهند ١٣٢٥ هـ .

١٢- ___________، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، القاهرة ١٤٠٧ هـ .

١٣- الحربي: إبراهيم بن إسحاق (ت٢٨٥ هـ / ٨٩٨ م)، كتاب المناسك وأماكن طرق الحج ومعالم الجزيرة، تحقيق حمد الجاسر، دار اليمامة، الرياض ١٤٠١هـ/١٩٨١م.

١٤- الخطيب البغدادي، أحمد بن علي (٤٦٣ هـ / ١٠٧١)، تاريخ بغداد، دار الكتاب العربي ، بيروت .

١٥-___________، تقييد العلم، تحقيق يوسف العش، دار أحياء السنة النبوية ١٣٩٥ هـ / ١٩٧٥ م .

١٦- ابن خلكان، أحمد بن محمد (ت٦٨١ هـ / ١٢٨٢ م)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار صادر، بيروت.

١٧ - الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد (ت٧٤٨ هـ / ١٣٤٨ م)، تذكرة الحفاظ، دار إحياء التراث، بيروت .

١٨-___________، تاريخ الإسلام، تحقيق عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت ١٤١١ هـ / ١٩٩٠ م

١٩- ___________، سير أعلام النبلاء، تحقيق شعيب الأناؤط وزملائه، مؤسسة الرسالة، بيروت ١٤١٠ هـ .

٢٠- ــــــــــــــــ ، ميزان الاعتدال في نقد الرجال ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ١٣٨٢ هـ / ١٩٦٣ م .

٢١- الزبيري، المصعب بن عبد الله (ت٢٣٦ هـ /٨٥١م)، نسب قريش، تحقيق ليفي برفينسال، دار المعارف ، القاهرة .

٢٢- السخاوي، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن (ت٩٠٢ هـ / ١٤٩٧م)، الإعلان بالتوبيخ لمن ذم التاريخ، مطبوع مع كتاب علم التاريخ عند المسلمين لروزنتال، ترجمة صالح العلي، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م

٢٣- ــــــــــــــــ، التحفة اللطيفة في تاريخ المدينة الشريفة، دار نشر الثقافة القاهرة ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م .

٢٤- ابن سعد، محمد بن سعد بن منيع الزهري (ت٢٣٠ هـ / ٨٤٥ م)، الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت .

٢٥- السمعاني، عبد الكريم بن محمد (٥٦٢ هـ / ١١٦٦ م)، الأنساب، دائرة المعارف العثمانية، حيدر آباد الدكن بالهند ١٣٨٢ هـ .

٢٦- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (٩١١ هـ / ١٥٠٦ م)، الشماريخ في علم التاريخ، تحقيق ابراهيم السامرائي، بغداد ١٣٩١ هـ .

٢٧- السمهودي، علي بن أحمد (٩١١ هـ / ١٥٠٦م)، وفاء الوفاء بأخبار دار المصطفى، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث، بيروت ١٤٠١هـ/ ١٩٨١ م.

٢٨- ابن شبة، عمر بن شبة النميري (ت٢٦٢ هـ / ٨٧٦ م)، تاريخ المدينة المنورة، تحقيق فهيم شلتوت، دار الأصفهاني، جدة ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م .

٢٩- أبو شامة المقدسي، عبد الرحمن بن اسماعيل (٦٦٥ هـ/ ١٢٦٦ م)، الروضتين في أخبار الدولتين، تحقيق محمد حلمي أحمد، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٦ م .

٣٠- ابن عبد البر، يوسف بن عبد الله (ت٤٦٣ هـ/ ١٠٧١م)، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، بهامش كتاب الإصابة لابن حجر، دار الفكر، بيروت ١٣٩٨ هـ/١٩٦٨م.

٣١-____________، جامع بيان العلم و فضله ، القاهرة ١٣٨٨ هـ / ١٩٦٨ م .

٣٢- ابن عنبة، أحمد بن علي الحسني (ت٨٢٨ هـ / ١٤٢٤م)، عمدة الطالب في أنساب آل أبي طالب، مؤسسة انصاريان، إيران ، قم١٤١٧ هـ / ١٩٩٦ م .

٣٣- الفاسي، تقي الدين محمد بن أحمد (٨٣٢ هـ / ١٤٢٩ م)، العقد الثمين في التاريخ البلد الأمين، تحقيق محمد الفقي وفؤاد سيد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة ١٣٧٩ هـ / ١٩٥٩م.

٣٤- ____________، شفاء الغرام بأخبار البلد الحرام، مكتبة النهضة الحديثة، مكة ١٩٥٦م .

٣٥- الفاكهي ، محمد بن إسحاق (ت ٢٧٢ هـ / ٨٨٥ م)، أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه، تحقيق عبد الملك بن دهيش، مكة المكرمة ١٤٠٧ هـ/١٩٨٦ م.

٣٦- الفيروزبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب (٨١٧ هـ / ١٤١٥م)، المغانم المطابة في معالم طابة، تحقيق حمد الجاسر، دار اليمامة، الرياض ١٣٨٩

هـ / ١٩٦٩ م .

٣٧- ابن كثير، عماد الدين إسماعيل بن عمر (٧٧٤ هـ / ١٣٧٣ م)، البداية والنهاية، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٦٦ م .

٣٨- المراغي: أبو بكر بن الحسين (ت٨١٦ هـ / ١٤١٣م)، تحقيق النصرة بتلخيص معالم دار الهجرة، تحقيق محمد الأصمعي، المكتبة العلمية بالمدينة المنورة ١٤٠١هـ /١٩٨١م.

٣٩- المزي، جمال الدين يوسف (٧٤٢ هـ / ١٣٤١ م)، تهذيب الكمال في أسماء الرجال، تحقيق بشار عواد معروف ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ١٤١٣ هـ / ١٩٩٢ م .

٤٠- ابن النديم، محمد بن إسحاق (٣٨٥ هـ /) ، الفهرست ، دار المعرفة ، بيروت ١٣٩٨ هـ / ١٩٧٨ م .

٤١- ابو نعيم الأصفهاني، أحمد بن عبد الله (ت٤٣٠ هـ / ١٠٣٨)، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٤٢- ياقوت الحموي: شهاب الدين ياقوت بن عبد الله (٦٢٦ هـ / ١٢٢٩ م)، معجم الأدباء، دار الفكر ، بيروت ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠ م .

ثانياً : المراجع :

٤٣- أحمد الصويان، صحائف الصحابة وتدوين السنة النبوية المشرفة، الرياض ١٤١٠ هـ / ١٩٩٠ م.

٤٤- بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة .

٤٥- حمد الجاسر، مؤلفات في تاريخ المدينة، مجلة العرب، السنة الرابعة،

الجزء الثاني، ١٣٨٩هـ.

٤٦-______________، مقدمة تحقيق كتاب المغانم المطابة في معالم طابة للفيروزبادي ، دار اليمامة، الرياض ١٣٨٩ هـ / ١٩٦٩ م .

٤٧- رفعت عبد المطلب ، توثيق السنة في القرن الثاني الهجري أسسه و اتجاهاته ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٤٠٠ هـ / ١٩٨١ م .

٤٨- سالم أحمد محل ، المنظور الحضاري في التدوين التاريخي عند العرب ، وزارة الأوقاف و الشؤون الإسلامية ، قطر ١٤١٨ هـ .

٤٩- سلام شافعي سلام ، مؤرخ المدينة عمر بن شبة وكتابه تاريخ المدينة المنورة ، نادي المدينة الأدبي ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦ م .

٥٠- شاكر مصطفى ، التاريخ العربي والمؤرخون، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩ م .

٥١- صالح أحمد العلي، الحجاز في صدر الإسلام، مؤسسة الرسالة بيروت ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠م.

٥٢-______________ ، دراسات في تطور الحركة الفكرية في صدر الإسلام، مؤسسة الرسالة بيروت ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

٥٣- طارق أبو الوفا محمد، الواقدي و منهجه في كتاب مغازي رسول الله p ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ٢٠٠٥ م .

٥٤- عبد الجبار ناجي ، إسهامات مؤرخي البصرة في الكتاب التاريخية حتى القرن الرابع الهجري، بغداد ١٩٩٠ م .

٥٥- عبد العزيز الدوري، بحث في نشأة علم التاريخ عند العرب ، دار المشرق ، بيروت ١٩٨٣م.

٥٦- عبد العزيز بن راشد السنيدي، الحياة العلمية في مكة خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية العلوم الاجتماعية ١٤١٨ هـ / ١٩٩٧ م .

٥٧- عبد الملك بن دهيش، مقدمة تحقيق كتاب أخبار مكة في قديم الدهر وحديثه للفكاهي، مكتبة النهضة الحديثة ، مكة المكرمة ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م .

٥٨- فاروق فوزي، التدوين التاريخي عند المسلمين، مركز زايد للتراث والتاريخ، العين ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٤ م .

٥٩- فؤاد سزكين، تاريخ التراث العربي، ترجمة محمود حجازي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض ١٤٠٣ هـ / ١٩٨٣ م .

٦٠- فهد الدامغ، تقي الدين الفاسي ومنهجه في تدوين التاريخي، رسالة دكتوراه غير منشورة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، قسم التاريخ ١٤١٢ هـ / ١٩٩٢ م .

٦١- محمد السلمي، منهج كتابة التاريخ الإسلامي، دار طيبة، الرياض ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦م.

٦٢- محمد مصطفى الأعظمي، دراسات في الحديث النبوي وتاريخ تدوينه، المكتب الإسلامي، بيروت ١٩٨٠ م .

٦٣- ناصر الدين الأسد، مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار الجيل، بيروت ١٩٨٨م.

مراجع أجنبية :

64- Blachere, Regis . Le Problem de Mahomet : Essai de biographihe critigue du fondateur de L Islam. paris: prsses

Universitaires du France, 1952.

65- Gibb, Hamilton A.R. ,Studies on the Civilization of Islam. Edited by Stanford J. Show and William P. Polk. Billing and Sons Limited, 1962.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

وما يعاد التفكير فيه بشان مقولة صراع الحضارات وما تستدعيه من قضايا وأفكار مفاهيم أخرى تتعلق بشكل عام بمسألة العلاقات الثقافية / الحضارية في مجملها وبأبعادها المتنوعة وأيضاً سياقاتها المختلفة . ولقد قامت الدراسة بتحليل الاتجاهات المختلفة للخطاب الفرنسي في الفترة من ١٢ سبتمبر ٢٠٠١ وحتى أكتوبر ٢٠٠٢ .

ولقد اتضح من التحليل أن الخطاب الفرنسي لا يتوقف كثيراً عند مقولة "هنتجتون" الخاصة بصراع الحضارات فهو يقدم قراءة نقدية متعمقة لما يجرى على الساحة الدولية .

ونستخلص من القراءة الرصدية لهذا الخطاب الفرنسي أنه يعطي الأولوية للعامل "السياسي " قبل العامل " الثقافي" . فالمسألة هي إذن " صراع سياسات أكثر منها صراع حضارات .." ويؤكد الخطاب الفرنسي على أن مقولة صراع الحضارات قد تم توظيفها في الخطاب الأمريكي لتبرير نية السياسة الأمريكية في القيام بعمليات عسكرية تحت مسمى "حرب الحضارات " والتي قدمها هذا الخطاب الأخير في صورة إيجابية للغاية بوصفها " حرب عادلة " باسم " حقوق الإنسان " و " الديمقراطية " و " الحرية " و " السلام " .

ملخص: "صدام الحضارات "، " حوار الثقافات " ...
قراءة نقدية للخطاب الفرنسي

د. فريدة جاد الحق(*)

جاءت أحداث الحادي عشر من سبتمبر وما تبعها مباشرة من إتهام العرب والإسلام بالإرهاب والعنف لتعيد بقوة مقولة "هنتجتون" عن صراع الحضارات ، وخاصة بين الإسلام والغرب ، بل أصبحت هذه المقولة بمثابة نبوءة ورؤية مبكرة لذلك الصراع .

وكانت هذه المقولة قد فجرت منذ ظهورها جدلا فكرياً وسياسياً واسعاً ، مابين اتجاه ينادي بصراع الحضارات وأخر يدافع عن مقولة مخالفة وهي الخاصة بالحوار بين الثقافات . ومن هنا بزغ على الساحة السياسية للعلاقات الدولية بعداً جديداً وهو البعد الثقافي ،الذي تأكد من خلال خطابات عديدة أنه سيصبح البعد الأساسي في فهم وتقييم العلاقات الدولية .

ماذا عن الخطاب الفرنسي ؟ هل يتضمن نفس اتجاه الخطاب الأمريكي في تمثيله للعلاقات الحضارية ؟ أم يعكس نوعاً من الخصوصية الفرنسية ؟

تناولت هذه الدراسة نماذج من الرؤى المختلفة للخطاب الفرنسي المعاصر فيما يتعلق بمسألة العلاقات الحضارية . ولقد حاولت هذه الدراسة استطلاع الملامح العامة لرؤى الفكر الفرنسي ومفاهيمه الأساسية لمعرفة ما هو سائد في هذا الفكر

(*) مدرس الحضارة الفرنسية بكلية الآداب – جامعة القاهرة.

Bibliographie

* Braudel, Fernand, *Grammaire des civilisations*, Flammarion, Paris, 1993 (1963).

* Huntington, Samuel, *Le choc des civilisations*, éditions Odile Jacob, Paris, 1997.

* Roy, Olivier, *L'Islam occidentalisé*, Seuil, Paris, 2002.

* Sorman, Guy, *Les enfants de Rifaa. Musulmans et modernes*, Fayard, Paris, 2002.

[105] Viatteau, Alexandra, « La mission de l'élite et des élites dans le monde ouvert », op.cit.
[106] Mongin, Olivier, « Un an après. Une entrée brutale et tardive dans l'après-guerre froide et la mondialisation », op.cit.
[107] Idem.
[108] Idem.
[109] Cf. Daniel, Jean, « Quel crépuscule des civilisations ? », op.cit.
[110] Cf. Pfaff, William, « Une certaine idée des Etats-Unis », op.cit.
[111] Defontaine, Martine, « Le dialogue des cultures : comment ? », dans *le français dans le monde*, no. 317, septembre 2001, pp. 12-13.
[112] Idem.
[113] Cf. « Dialogue des cultures et terrorisme », dans *le Monde*, 18/10/2002, p. 1.
[114] Idem.
[115] Bourges, Hervé, « La francophonie comme dialogue », dans *la Gazette de la presse francophone*, no. 102, novembre 2001.
[116] Cf. *L'Histoire*, no. 260, décembre 2001.
[117] Idem.
[118] Pour ne citer qu'un seul exemple : les émeutes des banlieues (novembre 2005).
[119] Cf. Daniel, Jean, « Quel crépuscule des civilisations ? », op.cit.
[120] Cf. « Empêcher la culture de la haine », dans *Actualité des Religions*, novembre 2001.
[121] « Jour de paix à Assise », dans *l'Express*, 1/2/2002.
[122] De Brie, Christian, « L'avenir du passé », dans *le Monde Diplomatique*, octobre 2002, p. 3.
[123] Mongin, Olivier, « Un an après. Une entrée brutale et tardive dans l'après-guerre froide et la mondialisation », op.cit.
[124] Idem.
[125] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit.

[87] Dreano, Bernard, « Le centre du monde », op.cit.
[88] Cf. Birnbaum, Jean, « Enquête sur une détestation française », op.cit.
[89] Cf. Barber, Benjamin, « Les leçons de l'Amérique », dans *le Nouvel Observateur*, no. 1974, 5/9/2002.
[90] Cf. Mongin, Olivier, « Un an après. Une entrée brutale et tardive dans l'après-guerre froide et la mondialisation », dans *Esprit*, août-septembre 2002, p. 10.
[91] De Montbrial, Thierry, « Une rupture historique fondamentale ? », dans *France-Amérique* (édition internationale du *Figaro*, publiée à New-York), semaine du 27 octobre au 2 novembre 2001.
[92] Cf. Wieworka, Michel, « Réflexions sur le 11 septembre 2001 et ses suites », dans *Confluences Méditerranée*, no. 40, hiver 2001/2002.
[93] Dreano, Bernard, « Le centre du monde », op.cit.
[94] Boniface, Pascal, « Des Etats-Unis plus ouverts », dans *Libération*, 22/10/2001.
[95] Boniface, Pascal, « La lutte contre le terrorisme est avant tout une affaire politique », dans *le Figaro*, 13/9/2001.
[96] Idem.
[97] Boniface, Pascal, « Après le 11 septembre : qui a gagné, qui a perdu ? », op.cit.
[98] Idem.
[99] Hublot, Guillaume, et Lafond, Eric, *11 septembre 2001. Un tournant pour la politique étrangère occidentale ?*, coll. Questions contemporaines, 2002.
[100] Leveau, Rémy, « 11 septembre : le monde arabe à la croisée des chemins », dans *Politique Etrangère*, 4/2001, pp. 793-799.
[101] Idem.
[102] Cf. l'editorial de *L'Histoire*, no. 268, septembre 2002, p.7.
[103] Adler, Alexandre, *J'ai vu finir le monde ancien*, Grasset, Paris, 2002.
[104] Vedrine, Hubert, « Vers un clash Islam-Occident ? », dans *le Monde*, 18/7/2002.

[69] Cf. Sorman, Guy, *Les enfants de Rifaa. Musulmans et modernes*, Fayard, Paris, 2002.

[70] Cf. Valantin, Jean-Michel, « Le 11 septembre : de l'imaginaire à l'expérience de la menace asymétrique », dans *le Débat Stratégique*, no. 58, septembre 2001 ; Ramonet, Ignacio, « Buts de guerre », op.cit.

[71] De La Gorce, Paul-Marie, « Le dangereux concept de guerre préventive », dans *le Monde Diplomatique*, septembre 2002, pp. 10-11.

[72] Idem.

[73] Cf. Roy, Olivier, *L'Islam occidentalisé*, op.cit.

[74] Boniface, Pascal, « La guerre des civilisations », dans *la Voix du Nord*, 14/9/2001, p.

[75] Moïsi, Dominique, « Nous assistons à l'affrontement de la civilisation et de la barbarie », op.cit.

[76] Viatteau, Alexandra, « La mission de l'élite et des élites dans le monde ouvert », www.diploweb.com, 20/11/2001.

[77] Cf. Daniel, Jean, « Quel crépuscule des civilisations ? », op.cit.

[78] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit.

[79] Idem.

[80] Meyssan, Thierry, « Le Djihad et la Croisade sont des instruments de stratégie de la domination états-unienne », www.voltaire.net, 24/9/2002.

[81] « Vers une doctrine française de l'intervention militaire humanitaire », dans *le Débat Stratégique*, no. 59, novembre 2001.

[82] Cf. Delpech, Thérèse, « Quatre regards sur le 11 septembre : États-Unis, Europe, Russie, Chine », dans *Esprit*, août-septembre 2002, p. 22.

[83] Cf. Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit.

[84] Cf. Baudrillard, Jean (entretien avec), « La mondialisation ? Un holocauste !», dans *Construire*, 14/11/2000, p. 2.

[85] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit.

[86] Cf. Lazare, Daniel, « Aux États-Unis, union sacrée autour des valeurs suprêmes », op.cit.

[52] Lazare, Daniel, « Aux États-Unis, union sacrée autour des valeurs suprêmes », op.cit., p. 18.
[53] Idem.
[54] Cf. Balta, Paul, « Les mots de l'Islam », dans *Confluences Méditerranée*, hiver 2001/2002.
[55] Cf. Gresh, Alain, « Islamophobie » dans *le Monde Diplomatique*, novembre 2001, p. 32.
[56] Cf. Gresh, Alain, « Le traitement de l'Islam par les médias », www.saphir-mediation.com, 2002.
[57] Idem.
[58] Idem.
[59] Idem.
[60] Idem.
[61] Cf. Ternisien, Xavier, « L'immense majorité des musulmans juge le terrorisme contraire aux préceptes du Coran », dans *le Monde*, 4/10/2001, p. 1.
[62] Cf. Roy, Olivier, *L'Islam occidentalisé*, Seuil, Paris, 2002.
La même année, l'auteur publie un autre ouvrage intitulé : *les Illusions du 11 septembre* (Seuil, Paris, 2002), où il dévoile toutes les « illusions » concernant l'événement.
[63] « L'Islam face à la modernité », dans *l'Histoire,* no. 260, décembre 2001, p. 7.
[64] Tincq, Henri, « Enseigner l'Islam à l'école », dans *le Monde*, 24/10/2001, p. 18.
[65] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit., p. VI.
[66] Idem.
[67] « L'Islam face à la modernité », op.cit., p. 7 ; Cf. également le numéro 50 de la revue *Panoramiques*, intitulé « l'Islam est-il rebelle à la libre critique ? », 1[er] trimestre 2001, éditions Corlet.
[68] « L'Islam en France », dans *le Monde*, 25/12/2001 ; Benguigui, Yamina, et Peña-Ruiz, Henri, « L'exigence laïque du respect mutuel », dans *le Monde Diplomatique*, janvier 2002, pp. 4-5.

[30] Idem.
[31] Idem.
[32] Idem.
[33] Winock, Michel, « L'antiaméricanisme n'est pas un sentiment populaire », dans *le Monde*, 25-26/11/2001, p. 15
[34] Idem.
[35] Roger, Philippe (entretien avec), « Généalogie de l'antiaméricanisme français », dans *Esprit*, août-septembre 2002, pp. 176-194.
[36] Idem.
[37] Braudel, Fernand, *Grammaire des civilisations*, Flammarion, Paris, 1993 (1963), pp. 37-38.
[38] Cf. à ce propos, l'ouvrage de l'historienne et journaliste Sophie Bessis : *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, La Découverte, Paris, 2001.
[39] Moïsi, Dominique, « Nous assistons à l'affrontement de la civilisation et de la barbarie », dans *le Pèlerin Magazine*, 21/9/2001.
[40] Idem.
[41] Dreano, Bernard, « Le centre du monde », dans *Cedetim*, novembre 2001.
[42] Idem.
[43] Idem.
[44] Idem.
[45] Cf. Morin, Edgar, *Une politique de civilisation*, Arléa, 1997.
[46] Cité par Daniel, Jean, « Quel crépuscule des civilisations ? », dans *le Nouvel Observateur*, no. 1941, 17/1/2002.
[47] Dreano, Bernard, « Le centre du monde », op.cit.
[48] Daniel, Jean, « L'Islam contre l'Islam », dans *le Nouvel Observateur*, 20-26/9/2001, pp. 58-59.
[49] Rouleau, Eric, « Visages changeants de l'Islam politique », op.cit., p. 18.
[50] Lindon, Mathieu, « Ben Laden toi-même ! », dans *Libération*, 20-21/10/2001, p. 44.
[51] Cf. Dreano, Bernard, « Le centre du monde », op.cit.

[10] Berman, Paul, « Terror and liberalism », dans *The American Prospect*, 22/10/2001, L'auteur de l'article est membre du comité éditorial du magazine social-démocrate *Dissent*.

[11] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit., p. VI.

[12] Idem.

[13] Idem.

[14] Rouleau, Eric, « Visages changeants de l'Islam politique », dans *le Monde Diplomatique*, novembre 2001, p. 18.

[15] Ramonet, Ignacio, « Buts de guerre », dans *le Monde Diplomatique*, novembre 2001, p. 1.

[16] Joxe, Alain, « Guerre sans fin, guerre sans paix », dans *le Débat Stratégique*, no. 59, novembre 2001.

[17] Lazare, Daniel, « Aux États-Unis, union sacrée autour des valeurs suprêmes », dans *le Monde Diplomatique*, août 2002, p. 18.

[18] Dans *le Monde*, 04/10/2001, p. 1.

[19] Jézébabel, Marc, « Musulmans sous tension », dans *Télérama*, no. 2701, octobre 2001, p. 4.

[20] Idem.

[21] Rouleau, Eric, « Visages changeants de l'Islam politique », Op.cit., p. 18.

[22] IRIS = Institut de Recherches Internationales et Stratégiques.

[23] Boniface, Pascal, « Après le 11 septembre : qui a gagné, qui a perdu ? », 4/11/2001.

[24] Cohen-Tanugi, Laurent, « L'Europe du lendemain », dans *le Monde*, 6/11/2001, p. 19.

[25] Idem.

[26] Boniface, Pascal, « Après le 11 septembre : qui a gagné, qui a perdu ? » op.cit.

[27] Idem.

[28] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », op.cit., p. VI.

[29] Birnbaum, Jean, « Enquête sur une détestation française », dans *le Monde*, 25-26/11/2001, p. 15.

Reste à mentionner le fait que le discours français ne se contente pas seulement de présenter une lecture critique de la politique étrangère américaine, mais aussi de la culture des États-Unis, de leur vision du monde. Cette vision qui nous conduit à l'interrogation suivante : s'il existe vraiment un choc de civilisations/cultures, serait-ce plutôt entre les cultures américaine et française ? Entre deux visions différentes du monde – ou plutôt de soi - à l'intérieur d'une même civilisation occidentale ?

[1] Huntington, Samuel, « The clash of civilizations ? » dans *Foreign Affairs*, été 1993, V. 72, no. 3, pp. 22-28.
Huntington, Samuel, « If not civilizations, what ? Paradigms of post cold war world », dans *Foreign Affairs*, novembre-décembre 1993.
Huntington, Samuel, *The clash of civilizations and the remarking of world order*, Simon & Schuster, 1996. Pour la traduction française : *Le choc des civilisations*, éditions Odile Jacob, Paris, 1997.

[2] Ibidem, p. 9.

[3] Saïd, Edward, « Le choc de l'ignorance », dans *le Monde*, 26/10/2001, p. 18.

[4] Halimi, Serge, « Tous Américains », dans *le Monde Diplomatique*, octobre 2001, p. 32.

[5] Cf. *le Monde Diplomatique*, novembre 2001.

[6] Cf. Ramonet, Ignacio, « L'adversaire », dans *le Monde Diplomatique*, octobre 2001, p. 1.

[7] Morin, Edgar, « Société-monde contre terreur-monde », dans *le Monde*, 22/11/2001, p. VI.

[8] Idem.

[9] Ramonet, Ignacio, « L'adversaire », op.cit., p. 1.

intentions de la politique américaine : des opérations militaires au nom de « la guerre des civilisations », guerre présentée par le discours américain comme une « guerre juste », au nom « des droits de l'homme » de la « démocratie », de la « liberté » et de la « paix ». Bien que certains analystes français *« (...) (avaient) continué à avaliser paresseusement le double scénario imaginé par Francis Fukuyama et Samuel Huntington »*[123], la revue *Esprit* avait plutôt mis l'accent *« (...) sur les conséquences de la stratégie avancée par la puissance américaine dans sa guerre mondiale désormais déclarée au terrorisme »*[124]. Trois axes principaux avaient constitué le centre d'intérêt de la revue :

a-celui de l'évolution géopolitique,

b- celui de la mondialisation,

c- celui de la nature de l'empire américain.

Il est important de signaler ici le fait que la revue *Esprit* s'intéresse en premier lieu à la pensée et à la culture (il ne s'agit donc pas d'une revue politique). Cela ne l'a point empêchée de « lire » politiquement l'événement du 11 septembre, car elle a considéré que c'était l'approche adéquate. Elle semble ainsi rejoindre l'avis d'Edgar Morin qui avait affirmé que *« toute erreur de pensée conduit à des erreurs d'action qui peuvent aggraver les périls que l'on veut combattre »*[125]. Il faut donc penser tout événement dans sa complexité, comme le conseille Morin.

l'ancien Pape Jean-Paul II le 24 janvier 2002, au cours de la journée de paix à Assise : « S'écouter les uns les autres, (...), c'est déjà un signe de paix ». Et d'ajouter que la « culture du dialogue » doit prévaloir afin que la paix règne sur terre[121].

Ainsi, nous avons vu que le discours français ne s'attarde pas longuement à la thèse du choc des civilisations. Il opte pour une lecture critique de la scène internationale, notamment celle de l'après-11 septembre. Cette lecture donne la priorité au « politique », lequel prime « le culturel ». Comme l'a affirmé Christian de Brie dans le premier numéro du *Monde Diplomatique* paru après les événements, il s'agit de «conflit de politiques plutot que de civilisations ». Dans son article, De Brie met en relief le fait que la conférence sur le racisme à Durban (dont la clôture avait eu lieu 3 jours avant les attentats du 11 septembre) avait clairement exprimé la colère croissante des pays du Sud vis-à-vis de la politique occidentale. La conférence avait appelé l'Occident à réviser ses décisions politiques basées sur son sentiment de suprématie. Cette suprématie avait été édifiée, depuis le XVI[ème] siècle jusqu'à nos jours – sur une multitude de « crimes contre l'humanité »[122].

Par ailleurs, le discours français a affirmé que « le choc des civilisations » a été instrumentalisé afin de justifier les

nécessité d'une coexistence pacifique menant à un plus grand enrichissement spirituel de l'humanité. Au mois d'octobre 2001, s'est tenu à Rome un sommet islamo-chretien grâce à l'initiative de l'Eglise catholique. On y affirma que les terribles attentats du 11 septembre ne devaient point être perçus comme « une guerre des religions » ou une « guerre des civilisations ». La thèse huntingtonienne fut considérée comme assez simplificatrice et menant à des malentendus. Le sommet affirma la nécessité du « dialogue », surtout en ces moments difficiles. Néanmoins, il est important de savoir que la revue *Actualité des religions* avait consacré un dossier à l'après-11 septembre, et avait présenté un compte-rendu du sommet dans le cadre d'un article intitulé : *empêcher la culture de la haine*. Or, l'analyse du discours montre qu'en dépit de la mise en relief de l'importance du dialogue de la part des spécialistes en dialogue des religions, il n'empêche que ces mêmes spécialistes emploient la même terminologie utilisée par les partisans de la thèse huntingtonienne : les musulmans seraient des personnes dont les actes seraient influencés par la foi et la culture islamiques, celles-ci ne secrétant que la haine à l'égard des non-musulmans[120]. Ici s'impose une interrogation fondamentale : s'agit-il de dialogue réel dans les rapports Islam-Occident ? Tout dialogue est impossible si l'un des côtés a des préjugés sur l'autre. Et comme l'a si bien dit

France (d'origine arabe) dans la société et la présente comme un modèle à suivre. Il est important de souligner à ce propos que cette expérience d'intégration se trouve en réalité confrontée à de nombreux problèmes[118]. En fait, le discours français a présenté ici une image mythifiée de cette intégration des musulmans de France. Cette image a une fonction bien précise : elle permet, une fois de plus, de présenter le modèle français comme modèle que doivent suivre les Etats-Unis. Même s'il s'agit d'une hyperpuissance, il faut qu'elle apprenne et profite de l'expérience d'autrui (en l'occurrence, la France).

On ne doit pas omettre ici de mentionner une autre tendance du discours français qui voit que la solution aux problèmes résultant du 11 septembre, ne réside pas dans « le dialogue des cultures » : selon cette tendance, il s'agit là d'un dialogue limité au contexte universitaire académique, le plus souvent, c'est un « dialogue de sourds » qui ne mène à rien[119]. Cependant cette tendance est assez minoritaire par rapport à la tendance majoritaire, laquelle croit au dialogue des cultures.

Est véhiculée également dans le discours français l'expression « dialogue des religions ». L'analyse de contenu permet de voir que cette expression reprend celle de « dialogue des cultures », dans le contexte des rapports Islam-Occident. Les diverses tendances s'accordent sur le respect de l'Autre, et de sa religion, ainsi que sur la

Jacques Chirac y insista sur la nécessité d'avancer dans la voie de la paix, du développement, de la démocratie, des droits de l'homme et de la diversité culturelle[113]. Un nouveau élément fut introduit dans ce contexte, à savoir : « le dialogue des cultures » en tant que réaction au terrorisme. Le président Chirac incita les participants au sommet à devenir les pionniers de ce dialogue face à la haine et à la menace du choc des civilisations[114]. L'éditorial de *la Gazette de la Presse Francophone* (novembre 2002) était intitulé : *la Francophonie comme dialogue*[115].

Nous avons vu comment, à la suite des événements du 11 septembre et de l'emprise grandissante de la thèse du choc des civilisations, le discours français avait affirmé sa foi dans le dialogue des cultures basé sur la diversité culturelle. Après avoir souligné le fait que les propos huntingtoniens étaient de nature simplificatrice et à but tactique, le discours français avait présenté un exemple représentatif de ce dialogue des cultures à travers le numéro de la revue *l'Histoire*, intitulé *la vérité sur l'Islam*[116]. La revue y affirmait que le contenu du numéro avait pour objectif : *apprendre à dialoguer*[117]. Ce dialogue était, une fois de plus, présenté comme le modèle à suivre.

Par ailleurs, le discours français ne se limite point à ce type discursif de rapports : il passe aux faits en présentant la société française comme une société multiculturelle. Il met en relief l'expérience de l'intégration des musulmans en

relations conflictuelles, est jugé subjectif. Cette idée est contestée par le discours français qui voit qu'il s'agit là d'une vision culturelle unilatérale. Or, les différentes tendances françaises valorisent l'idée de la diversité culturelle, le pluralisme et la différence étant dans la nature des choses. Les civilisations ne se sont pas affrontées tout le long de l'histoire de l'humanité ; il y a eu plutôt interactions et échanges. A la thèse du *clash des civilisations*, le discours français préfère celle de *dialogue des cultures*. Le modèle français y est présenté comme le modèle à suivre, puisqu'il y a respect de l'Autre dans le cadre du respect de la diversité culturelle. Dans ce contexte, la francophonie est présentée comme étant le « cadre idéal », « un espace unique en son genre de mise en application possible d'initiatives fondatrices d'un véritable dialogue des cultures » ; ce dialogue est « producteur de paix et de reconnaissance »[111]. Les partisans de la francophonie voient en elle un espace d'entente et d'échange entre le Nord et le Sud, ce qui est « la condition vitale d'un avenir commun »[112]. Idées mises en relief par le IX^{ème} sommet de la Francophonie (Beyrouth), lequel avait choisi pour thème « le dialogue des cultures ». Il était prévu qu'il soit tenu en octobre 2001, mais avec les événements du 11 septembre, il fut reporté à l'an d'après à cause de l'instabilité des circonstances mondiales. Il se tint au mois d'octobre 2002 ; le président

Dans la même optique d'auto-évaluation, on relève une remise en considération de la politique étrangère occidentale. L'éditorialiste Jean Daniel du *Nouvel Observateur*, se demande : *« Existe(-t-il), comme le suppose en principe l'ONU, une véritable communauté internationale (?) »*[109].

Il est important de mentionner ici le fait que le célèbre journaliste américain William Plaff de l'*International Herald Tribune*, a publié un livre regroupant les éditoriaux de Jean Daniel parus au cours de l'année suivant le 11 septembre. A travers ce livre, Plaff établit une comparaison entre le réalisme politique et la tolérance qui caractérisent le discours français (celui de Jean Daniel par exemple) et « l'hystérie » et le manque de jugeote du discours américain[110]. Voilà donc un exemple de la réception de ce discours français de la part de certains intellectuels américains.

Conclusion

De tout ce qui précède, nous pouvons conclure que le discours français affirme, dans l'ensemble, que les rapports entre les diverses entités civilisationnelles sont très anciens ; en outre, ils sont à dimension culturelle, économique, politique et militaire. Ce discours essaye d'évaluer la thèse huntingtonienne du « choc des civilisations » : le fait de ne voir dans ces rapports que des

Dans le numéro précédemment cité de la revue *Esprit*, Olivier Mongin émet la constatation suivante :

En moins d'un an, nous sommes peut-être passés d'une interrogation critique consistant à chercher à l'extérieur la cause diabolique de tous nos maux, celle dont le diable Ben Laden était la preuve fantomatique, à une interrogation portant sur nous-mêmes[106].

Dans cette optique, Mongin s'intéresse au concept de démocratie et critique ceux qui pensent que *« (...) le 11 septembre a un peu plus divisé le monde entre zones potentiellement démocratiques et zones « barbares »,* car d'après lui *« (...) se résigner à une fragmentation géographique fait le jeu de la déresponsabilisation et correspond à un désaveu de l'esprit égalitaire qui devrait animer l'idéal démocratique lui-même »*[107].

Cette tentative d'auto-évaluation mérite d'être louée : le discours français dépasse ici les thèmes imposés sur la scène discursive depuis le 11 septembre, et essaie d'établir un bilan de la pensée occidentale dans sa vision de Soi et de l'Autre. Ce discours n'oublie pas de mettre en valeur le rôle des autres civilisations (notamment celui de la civilisation islamique) dans l'enrichissement de l'Occident. Il affirme par ailleurs que ces deux civilisations (Islam et Occident) ne doivent pas être perçues comme opposées, et conteste l'idée de « guerre des cultures »[108].

Un dernier exemple du discours français : le dossier de la revue *Esprit* consacré au monde de l'après-11 septembre, présente une vision analytique de l'événement, tout en affirmant que *« ses traces et ses conséquences sont encore difficiles à interpréter »*. La revue rappelle à ses lecteurs qu'elle avait, durant toute une année, présenté une rubrique intitulée « l'après-11 septembre » et que le dossier était comme une réorchestration. Tout comme *l'Histoire, Esprit* remarque la nécessité d'un recul historique, afin de mieux juger l'événement en question.

2- S'interroger sur soi.

La lecture critique effectuée à travers cette recherche a relevé le fait que l'un des résultats positifs les plus importants du débat français à propos du 11 septembre, est l'appel à une auto-critique à travers une remise en considération des caractéristiques de la civilisation occidentale. En effet, Alexandra Viatteau a incité les chercheurs et politologues à trouver des solutions à « la crise de la civilisation » en Occident. Elle s'est notamment attardée au rôle des élites. Au lieu de limiter le discours au conflit entre le bien et le mal (un des constituants primordiaux du discours américain), elle s'est plutôt penchée sur le concept du « combat pour le bien et contre le mal », concept au centre de la réflexion actuelle sur la civilisation. Si l'Occident continue à penser et à agir de la même manière qu'avant, affirme Viatteau, il risque fortement de s'enliser dans une « civilisation du chaos »[105].

septembre est-il un EVENEMENT (dans le sens historique du terme) ? Certains trouvent que tout a changé et qu'en même temps rien n'a changé[101]. *L'Histoire* consacre un dossier aux *leçons du 11 septembre*, dans lequel des historiens établissent des comparaisons entre cet événement et dix autres événements qui « ont secoué le monde » dans l'histoire de l'humanité[102]. La revue affirme la nécessité d'un certain recul dans le temps afin de tenter de comprendre la réalité des choses (ce qui n'est pas encore le cas à la date de publication du numéro de septembre 2002). Ancien ministre français des Affaires Etrangères, Hubert Védrine, expose et commente les idées principales de l'essai de l'historien Alexandre Adler[103] : en dépit du titre catégorique *J'ai vu finir le monde ancien*, l'historien reste « prudent ». Ses conclusions sont « provisoires », et contestées parfois par Védrine (ex : l'islamisme conduirait à un affrontement sans fin avec le monde arabo-musulman). Ce dernier met en garde le lecteur/récepteur du discours :

« Il ne faut pas se tromper : si la lutte contre le terrorisme devait devenir la ***seule*** *politique occidentale envers les Arabo-musulmans et absorber toutes les énergies américaines et européennes, il y aurait des succès militaires et policiers, mais en même temps une dégradation constante de la relation politique et humaine Islam-Occident »*[104].

importante que la mise en relief de l'idée naïve et simplificatrice du choc des civilisations.

De tout ce qui précède, nous pouvons dégager un point fondamental, à savoir : les diverses tendances intellectuelles françaises s'intéressent en premier lieu aux changements qui ont lieu – ou qui auront lieu – en Occident. Mais ceci n'empêche point certains spécialistes du monde arabe de s'intéresser également à l'impact sur ce monde. Rémy Leveau – professeur des universités à l'IEP de Paris et conseiller scientifique à l'IFRI – a consacré à ce sujet, une recherche, publiée dans la revue *Politique étrangère* ; selon lui, le monde arabe se trouve « à la croisée des chemins » :

Nouvelle crise dans le temps, comparable à 1979, année de référence de la période précédente, à la fin de la Seconde Guerre mondiale ou à la période plus lointaine mais très présente des accords Sykes-Picot et de la déclaration Balfour, la crise du 11 septembre devrait aussi entraîner la recomposition d'un espace politique étendu largement au-delà du monde arabe[100].

Comme on le voit, Leveau ne s'arrête point à la thèse huntingtonienne, mais à la situation nouvelle dans laquelle les attentats du 11 septembre ont placé le monde arabe, ainsi que d'autres régions.

Un an après l'événement, le discours français présente diverses réponses à la question fondamentale : le 11

alors que les réponses étaient, dans un premier temps, assez optimistes – affirmant que les États-Unis avaient bien assimilé la leçon -, les observateurs découvrent rapidement que l'unilatéralisme américain continue à dominer la scène internationale, tout comme auparavant.

Qu'est-ce qui a alors changé après le 11 septembre ? Dans *le Figaro* du 14 septembre 2001, Pascal Boniface constate tout d'abord que *« (...) l'hyper puissance militaire (...) est vulnérable aux coups que peut lui porter un petit groupe déterminé et organisé »*[95]. L'événement a révélé la face tragique de la mondialisation : *« Il ne peut pas y avoir un atoll de paix et de prospérité dans un océan de violence »*[96]. Par ailleurs, l'événement a révélé la place de plus en plus croissante qu'occupent les groupes non-étatiques dans le domaine des relations internationales. Selon Boniface, *« après les attentats du 11 septembre, une redistribution des cartes géopolitiques s'est opérée »*[97]. L'auteur de l'article procède à une réévaluation des positions de la Russie, de la Chine, du Japon, de l'Europe, du Pakistan et de l'Arabie Séoudite afin de répondre à la question suivante : *« (...) qui a gagné, qui a perdu ? »*[98] Cette question, ainsi que d'autres, continuent à être posées, comme le démontre le titre d'un ouvrage paru en 2002 en France : *« 11 septembre 2001. Un tournant pour la politique étrangère occidentale ? »*[99]. Pour les deux auteurs de ce cet ouvrage, cette question est beaucoup plus

qu'une nouvelle ère a commencé : le monde ne sera plus comme avant. Pour prouver cette opinion, il attire l'attention sur le fait qu'on n'a pas pu trouvé des termes appropriés pour désigner l'événement à tel point que l'on s'est contenté de le dénommer simplement « l'événement du 11 septembre ». Selon lui, la raison réside dans le fait qu'il s'agit d'un événement sans précédent dans l'Histoire[92]. Quant à Bernard Dreano, il constate : *« Tous les observateurs éclairés ont dit que « le monde ne serait plus comme avant » après le 11 septembre... Pourtant la grande majorité de ces observateurs ont réagi à l'événement « comme avant », avec les discours, les instruments d'analyse, les moyens politiques du passé. On a ressorti le « monde libre », la « lutte contre le totalitarisme », mais aussi « l'impérialisme américain » sans bien savoir à quoi cela pouvait servir, dans quel combat douteux chacun risquait de se trouver embarqué... »*[93].

Il est important de souligner ici le fait que la plupart de ceux qui se sont intéressés à la question n'ont pas apporté de réponses catégoriques. Néanmoins, ils ont tenté d'analyser la situation et de préciser les domaines touchés par l'événement (tout en affirmant que cet événement ne confirmait point la véracité de la thèse huntingtonienne). On répète la question suivante : les Etats-Unis ont-ils finalement réalisé qu'ils devraient *« (...) mettre de côté le comportement unilatéral qui les caractérisait (?) »*[94]. Or,

« la date du 11 septembre 2001 marquera-t-elle une rupture historique fondamentale ? »

En d'autres termes, on a essayé de savoir si le monde de l'après-11 septembre serait différent de celui de l'avant-11 septembre. Il est important de signaler que cette question a été soulevée dans les premiers jours suivant l'événement, et qu'elle a été reprise à l'occasion du premier anniversaire de l'événement.

Des experts en relations internationales, en affaires stratégiques, des spécialistes en géopolitique, ainsi que des historiens et des intellectuels, ont tenté d'apporter des réponses, chacun selon son approche. L'analyse nous révèle que deux réponses ont été avancées, l'une affirmative et l'autre négative, chacune étant accompagnée par les arguments appropriés. L'article de Thierry de Montbrial – président de l'Institut de France, et directeur de l'IFRI (institut français des recherches internationales) – comporte une remarque fondamentale : pour lui, l'essentiel n'est pas de répondre à la question posée, mais de comprendre que :

« (...) le débat n'est pas qu'intellectuel, car la manière dont on appréhende la situation influe sur les décisions et donc sur le cours des choses »[91].

Quant aux réponses elles-mêmes, nous pouvons présenter deux exemples représentant respectivement les deux points de vue : Michel Wieworka affirme, quant à lui,

Benjamin Barber, ancien conseiller de l'ex-président américain Bill Clinton et professeur à l'université de Maryland, avoue que ce que les Américains considéraient comme une bataille pour « la démocratie » a été perçu le plus souvent par autrui comme une bataille pour l'occidentalisation et l'hégémonie culturelle[89].

Ainsi le discours français a-t-il accordé une grande importance au débat autour de ce qu'on appelle les valeurs occidentales, notamment « la démocratie », à tel point que la revue *Esprit* a annoncé dans son numéro commémorant le premier anniversaire du 11 septembre, que son prochain numéro serait essentiellement consacré à « la démocratie contemporaine ». Ce débat permettrait ainsi de mesurer l'immense écart entre les conceptions américaine et française en matière de culture politique[90].

IV- <u>Les interrogations soulevées par le discours français.</u>

Le discours de l'après-11 septembre s'interroge sur diverses questions, lesquelles dépassent l'intérêt porté à la dichotomie choc des civilisations/dialogue des cultures.

1- <u>A propos de l'événement.</u>

A travers l'analyse du discours, on peut relever un ntérêt accru porté à l'évaluation de l'événement du 11 septembre. La question suivante apparaît clairement :

critiqué l'instrumentalisation faite de cette valeur par les Américains. Ainsi par exemple, Edgar Morin déclare . *« Les États-Unis constituent la plus ancienne démocratie du globe (...). Mais (...) leur démocratie ne les empêche nullement de soutenir des dictatures quand leur intérêt le commande (...) »*[85].

D'autres intellectuels vont beaucoup plus loin, affirmant que la démocratie américaine n'est en réalité qu'une illusion, un mythe : ils démontrent comment est manipulée l'opinion publique *« en l'absence d'un véritable système de partis »*. L'administration américaine en arrive à faire adopter son propre point de vue à l'opinion publique[86]. Bernard Dreano, lui, voit que *« le simple énoncé politiquement correct sur la défense de la démocratie et de la paix, du développement durable et de l'égalité entre les peuples et les genres, ne constituerait qu'un emplâtre idéologique au mieux sans grande utilité dans la pratique, au pire nocif pour ceux qui (...) ne se résolvent pas à accepter ce monde »*[87].

Il est intéressant de mentionner à ce propos l'avis de Tony Judt qui met en relief l'instrumentalisation de notions telles que « démocratie » et « droits de l'homme », comme *« abstractions moralisantes »*. Les deux cultures américaine et française recourent à ce procédé ce qui sert leur prétention commune à décrire le monde comme un projet universel[88].

Est-ce à dire que les deux discours américain et français adoptent toujours des positions opposées ? En réalité, nous avions précédemment vu qu'à la suite du 11 septembre, l'Europe, principale alliée des États-Unis, avait exprimé sa compassion et sa solidarité à l'Amérique. Cette attitude européenne n'était pas seulement due à la terrible tragédie qui avait affecté ce pays, mais résidait, comme le démontre Thérèse Delpech, dans le fait que des **valeurs** communes aux Américains et aux Européens avaient été menacées[82]. En effet, l'Occident considère que les droits de l'homme, ceux des peuples, ceux des femmes ou le droit à la démocratie sont des valeurs européennes/occidentales étroitement liées à la civilisation européenne à tendance humaniste[83].

La lecture critique du discours français permet de dégager deux tendances : la première soutient que ces valeurs sont des valeurs universelles et non des valeurs propres à la culture/civilisation occidentale, il n'empêche qu'elle refuse que l'Amérique tente d'imposer ces valeurs aux Autres. Quant à la seconde tendance, elle nie l'idée de l'universalité de ces valeurs ; Jean Baudrillard va dans ce sens, plaidant pour la nécessité du respect de la diversité culturelle[84].

L'une des valeurs prédominantes dans le discours américain/occidental de l'après-11 septembre, est celle de la démocratie. Or, les intellectuels français ont vivement

un retentissement mondial), affirme que ces deux concepts ont été instrumentalisés par la politique américaine, dans un but stratégique de domination[80].

Nous arrivons au dernier exemple concernant les concepts propres à l'idée de guerre, à savoir, celui du « droit d'ingérence ». L'introduction de ce concept dans le discours occidental date, en fait, d'une période antérieure à celle du 11 septembre. A ce propos, Jean Daniel rappelle le fait que la charte de l'ONU interdit à tout Etat de s'octroyer ce « droit » de manière unilatérale : ce droit d'ingérence soit s'appuyer sur une résolution de l'organisation, sinon l'acte est considéré comme une occupation.

Face à ce « droit d'ingérence », l'éditorial du no. 59 de la revue *le Débat stratégique* présente *« (...) une doctrine française de l'intervention militaire humanitaire»*, doctrine mise en application lors de l'envoi de troupes françaises en Afghanistan[81]. Cette intervention « humaniste » est présentée comme le modèle à suivre alors que le « droit d'ingérence » à l'américaine est contesté par le discours français.

Ainsi avons-nous vu comment ce discours s'est longuement attardé aux divers concepts véhiculés à travers le discours américain, et comment il a révélé le mode de fonctionnement de ces concepts, tout en les réfutant .

des divergences dans le regard posé sur les États-Unis depuis que ces derniers se sont octroyé la mission exclusive de sauver le monde et de conduire les guerres[77].

Le sociologue Edgar Morin réfute, quant à lui, l'idée d'une guerre de religions, idée tout à fait inadéquate à la réalité. Pour lui, la « guerre anti-terroriste » est *« (...) une guerre civile au sein de la société-monde »* dans le contexte actuel de la mondialisation. Cette « société-monde » a engendré une terreur-monde » ou « une mondialisation du terrorisme »[78].

C'est pourquoi Morin conseille de *« (...) penser dans (sa) complexité (...) la mondialisation (...) »*[79]. Le discours français reproche à celui tenu par les émetteurs américains d'effectuer des glissements tels que les exemples suivants : de « l'islamisme » à « l'Islam », du « terrorisme » à « l'Islam », du « choc des civilisations » à la « guerre des civilisations ». En fait, ces concepts permettent, en quelque sorte, de passer de la défense légitime à l'attaque, à la guerre, au nom de la valeur occidentale/universelle de « liberté » (comme ce sera le cas par la suite pour la guerre en Irak).

Dans ce contexte de guerre s'installent des concepts tels que la « Croisade » et le « Djihad », mis en relief par le discours américain. Or, le journaliste Thierry Meyssan, auteur du fameux ouvrage *L'Effroyable Imposture* où il nie qu'une attaque du Pentagone a vraiment eu lieu (ce qui eut

septembre représente le comble de la barbarie contre laquelle il faut déclarer la guerre, au nom de la civilisation. Et comme la Civilisation est synonyme de Progrès, on retrouve également le concept de « guerre de Progrès » dans le discours occidental. Dans son étude sur « la mission de l'élite et des élites dans le monde ouvert », Alexandra Viatteau démontre comment cette idée puise sa source dans le discours de Karl Marx :

Comme la charrue qui laboure la terre, afin de la préparer à de nouvelles semailles, pour Marx (...) c'est la guerre qui était un « facteur puissant de progrès de l'humanité. Elle accélère le processus de l'évolution sociale vers le bien-être de tous »[76].

Cette notion de « guerre de progrès » s'avère valorisée non seulement par les partisans de la mondialisation, mais aussi par l'Occident, ce qui suscite l'étonnement selon Viatteau.

Quant à la notion de « guerre des dieux », nous la retrouvons dans *le Nouvel Observateur* qui lui consacre un numéro spécial dans lequel sont étalées les diverses facettes de cette notion. Une méditation sur le thème du « polythéisme des valeurs », cher au philosophe Max Weber, y est conduite ; elle aboutit à la conclusion suivante :

La vérité est que certains se croient autorisés à observer des différences de ***civilisation*** *là où il n'y a que*

réaliser qu'à travers une guerre entre les pays représentant chacune de ces deux civilisations, en l'occurrence, les États-Unis, pays « agressé » et l'Afghanistan et autres pays islamiques soutenant le terrorisme, pays « agresseurs ».

L'analyse du discours français révèle une forte tendance critiquant cette notion de « guerre des civilisations » : cette notion est perçue comme étant « naïve » et non conforme à la réalité, l'Islam étant capable d'évoluer et de devenir même un « Islam occidentalisé » (selon la dénomination d'Olivier Roy)[73].

Deux jours seulement après le 11 septembre, un important article de Pascal Boniface réfute cette notion, et met en garde contre l'emploi des notions propres à la guerre froide :

(...) va-t-on vers ce que certains appellent une guerre des civilisations qui opposera le monde musulman au monde occidental ? Non, il faut raison garder et éviter par une analogie qui n'a pas lieu d'être, de comparer les événements récents à ce qui a été, dans un passé récent, la rivalité entre le communisme et le monde occidental[74].

Quant à Dominique Moïsi, il s'oppose à l'idée de « guerre des civilisations », entre l'Occident démocratique et l'Orient islamiste ; selon lui, les événements du 11 septembre représentent plutôt « l'affrontement de la civilisation et de la barbarie »[75]. Il ne s'agit plus de « guerre des civilisations », mais « guerre de La Civilisation » : le 11

d'éviter d'autres opérations qui pourraient menacer l'humanité toute entière et non seulement l'Occident. C'est un « noble but » que le discours américain s'empresser de louer, et c'est ce qui en fait une « guerre juste », d'autant plus que la décision de guerre est fondée dans ce cas sur le principe de légitime défense.

Comment le discours français voit-il cette guerre ? Il attire l'attention sur le fait que parler de « guerre préventive », c'est parler d'un concept « dangereux ». Dans le cadre d'un bilan de la doctrine stratégique américaine, bilan établi un an après les événements (septembre 2002), Paul-Marie de la Gorce trouve que *« (...)les propos officiels (...) recouvrent très simplement la volonté des États-Unis de défendre l'ordre international établi, tel qu'ils le conçoivent et tel qu'il correspond à leurs intérêts »*[71]. Ainsi voit-on clairement comment un concept tel que celui de « guerre préventive » peut dangereusement mener au passage à l'acte, celui de *« frappe offensive »*[72].

Un autre concept, celui de « guerre des civilisations », va beaucoup pus loin : né de la thèse huntingtonienne, il présente l'acte de guerre comme résultat du conflit civilisationnel qui ne peut prendre fin qu'avec la « victoire » d'une civilisation sur autre : d'après Samuel Huntington, la suprématie de la civilisation occidentale – civilisation « victime » - doit être inéluctable sur la civilisation islamique – civilisation « criminelle ». Cette suprématie ne pourrait se

En effet, dans l'après-11 septembre, émergent diverses notions-clés telles que : « la guerre anti-terroriste », « la guerre asymétrique » (ou « les conflits asymétriques »), « la guerre préventive », « la guerre des civilisations », « la guerre de la Civilisation », « la guerre du Progrès », « la guerre des dieux »... Il est intéressant de signaler à cet égard le fait que chacune de ces guerres est qualifiée de « guerre juste » par les émetteurs du discours américain, lesquels insistent également sur « le droit d'ingérence ».
En effet, cette guerre anti-terroriste est déclenchée en réaction aux actes terroristes du 11 septembre : selon le discours, il s'agit là d'une réaction légitime, d'une nécessité absolue. Réaction qui devrait obligatoirement s'étendre au reste du monde dans cette phase de lutte anti-terroriste (rappelons que cette lutte faisait déjà partie des objectifs visés par la politique internationale durant la dernière décennie du vingtième siècle).

Cette guerre revêt une forme assez nouvelle, puisqu'il s'agit de « guerre asymétrique » : elle se déroule non pas entre Etats, mais entre groupes non-étatiques et Etats, ou entre ces Etats et un seul homme – Ben Laden, en l'occurrence – ce dernier constituant « l'ennemi invisible », et créant de par sa nature, une multitude de problèmes à affronter de la part du côté menacé, à savoir les Etats-Unis/l'Occident[70]. Cette « guerre préventive » est présentée comme étant nécessaire afin d'éradiquer le terrorisme et

du « choc des civilisations », tous les deux arrivent aux mêmes conclusions quant aux rapports entretenus entre l'Islam et l'Occident. En effet, alors que le discours valorise au plus haut degré la thèse huntingtonienne prédisant une guerre de civilisations – thèse refusée par le discours français qui y voit une vision simplificatrice des choses, instrumentalisée par la politique étrangère américaine dans un but tactique -, les deux discours finissent par aboutir à la même solution pour résoudre la situation : la réforme de l'Islam est l'unique solution, possible avec l'application des valeurs occidentales de démocratie et de laïcité. Ces valeurs pourraient être transmises dans le monde arabo-islamique grâce aux efforts de l'Occident. On retrouve ainsi la fameuse « mission civilisatrice de l'homme blanc », chère au discours occidental colonialiste des XIX^ème^ et XX^ème^ siècles. En outre, le rôle des réformateurs musulmans, de l'élite moderniste est hautement valorisé : ces réformateurs sont représentés dans le discours occidental comme étant les seuls à pouvoir faire face à « l'extrémisme islamique »[69].

- **III- <u>La critique française des notions-clés et des valeurs prédominantes dans le discours américain.</u>**

La majorité des **<u>notions</u>** véhiculées à travers ce discours américain, tourne autour de l'idée de « la guerre ».

libre critique ?[67]. Les réponses avancées par le discours français sont, dans leur majorité, négatives. Les divers émetteurs de ce discours s'empressent de mettre sur le devant de la scène le modèle laïque comme étant le cadre idéal permettant coexistence et tolérance entre Islam et Occident. Ils insistent sur le fait que la seule voie pour réformer l'Islam est de lier cette religion à la modernité, à la démocratie (on parle de « démocratisation » de l'Islam). « L'Islam français » est présenté comme un modèle à suivre ; d'après l'article de Yamina Benguigui et Henri Peña-Ruiz :

(...) la laïcité a rendu possible le « creuset français »

(...) les différences de culture ou de religion ne sont pas niées, mais vécues de telle façon que demeure possible un espace régi par le seul bien commun, et ouvert à tous[68].

Selon les deux auteurs de l'article, les musulmans de France doivent respecter la sphère publique et les lois qui la font vivre. Les relations Islam-Occident ne pourraient que s'améliorer dans ce contexte....

En fait, l'étude de la représentation des rapports Islam-Occident dans le discours français aboutit aux conclusions suivantes :

- Bien que les discours américain et français soient partis d'hypothèses différentes, voire opposées quant à l'idée

Edgar Morin, lui, insiste sur la nécessité de bien comprendre les réactions du monde arabo-islamique, en situant celles-ci dans le contexte de la question israélo-palestinienne :

(...) la formidable frustration s'intensifie en humiliation et rage devant la quotidienne humiliation et répression endurée par les Palestiniens, l'injustice subie (deux poids deux mesures en Israël-Palestine), tout cela dans l'impuissance des Etats arabes, (...).

La question israélo-palestinienne est devenue le cancer non seulement du Moyen-Orient, mais des relations Islam-Occident, et ses métastases se répandent très rapidement sur la planète[65].

Morin présente à travers son article du *Monde* un conseil très précieux à ses lecteurs, ainsi qu'aux politiciens :

Toute erreur de pensée conduit à des erreurs d'action qui peuvent aggraver les périls que l'on veut combattre[66].

Or le discours français, dans son ensemble, continue à véhiculer des « erreur(s) de pensée » qui entravent une vision objective des choses. Ce discours ne peut se séparer de son caractère égocentrique, l'Occident y étant considéré comme le point de référence universel. Le récepteur de ce discours le sent bien, et ce, à travers des interrogations qui se répètent, telles que : l'Islam est-il compatible avec la laïcité ? avec la modernité ? avec la démocratie ? avec la

« choc de civilisations ». En fait, cette idée avancée par Olivier Ray suscite un important débat, la société française se trouvant en réalité confrontée à de nombreux problèmes dans le cadre du processus d'intégration de ces musulmans.

Le discours français semble néanmoins fasciné par l'Islam : une revue aussi importante que *l'Histoire* décide au mois de décembre 2001 de consacrer un dossier au sujet sous le titre *la vérité sur l'Islam.* A première vue, la revue semble corriger l'habituelle représentation stéréotypée de cette religion. Néanmoins, une lecture critique du discours véhiculé à travers ce dossier, montre bien que certains préjugés continuent à avoir une forte emprise sur ce discours. Comme preuve, le titre de l'éditorial : *l'Islam face à la modernité*[63]. L'image stéréotypée ne peut être correctement appréhendée que dans son rapport avec le point de référence occidental, celui-ci présentant le modèle unique qui soit valable, à savoir, le sien. Là est la tendance dominante de ce discours, ce qui n'empêche pas qu'un article du *Monde* intitulé : *Enseigner l'Islam à l'école,* prône l'importance de cet enseignement comme moyen indispensable à la réalisation de l'intégration au sein de la société française. Par ailleurs, l'auteur de l'article déclare que *« c'est la méconnaissance qui produit l'intolérance et la diabolisation (...) (et qu')une meilleure intelligence des faits religieux fera taire les sectarismes »*[64].

Mais selon Alain Gresh, *« (...) ce n'est pas (...) l'Islam qui fait peur, mais plutôt le phénomène religieux qui active le débat sur la laïcité au début du siècle... »*[59].

Peur des sociétés laïques en Occident de manière générale, et en France de manière particulière, puisque c'est « le pays laïque » par excellence. Cependant, l'analyse de Gresh ne s'en tient pas là : il en arrive à reprocher aux médias occidentaux d'alimenter l'islamophobie dans les esprits, dans un but commercial ; ainsi, à la question qu'on lui pose : *« les médias ne sont-ils pas sous l'emprise des lois du marché ? »,* Gresh répond par l'affirmative[60].

Est-ce à dire que le savoir occidental à propos de l'Islam est tout à fait influencé par la représentation négative de cette religion ? En fait, selon le discours français, la situation en France est meilleure que celle qui prévaut dans de nombreuses autres pays occidentaux, la religion islamique occupant la deuxième place en France ; par ailleurs, le discours met en valeur le rôle positif joué par les musulmans de France qui sont de plus en plus nombreux[61]. Ce qui a incité l'un des importants émetteurs du discours français, Olivier Roy - grand spécialiste de l'Islam – à parler de *l'Islam occidentalisé*[62] : par cette expression, il désigne les musulmans d'Occident dont l'identité religieuse s'est fusionnée avec leur nouvelle identité occidentale – ce qui nie toute probabilité d'un

se gardant bien de présenter une vision unilatérale, une image unique de cette religion[56].

Autre problème : la représentation négative de l'Islam, véhiculée par les médias occidentaux. Selon certaines tendances du discours français, le problème réside dans la sous-information d'émetteurs du discours médiatique, ce qui les pousse à la généralisation et la simplification. L'Islam apparaît ainsi comme un objet anhistorique. Par ailleurs, la représentation qui se dégage de ce discours est parfois instrumentalisée de manière à ce que l'Islam se substitue au communisme comme adversaire, comme ennemi de l'Occident.

Par ailleurs, le discours français aborde un autre problème dans le cadre des rapports Islam-Occident : la représentation négative de l'Islam dans la mémoire collective occidentale, mise en relief par les divers médias, est fortement ancrée dans cette mémoire à cause de facteurs historiques dont le plus important est l'expérience coloniale de manière générale, et celle du colonisateur français en Algérie de manière particulière[57]. En fait, certains émetteurs du discours voient que l'opposition binaire [Islam vs Occident] est mieux saisie dans le contexte français, lorsqu'est établi un parallèle avec la dichotomie [Algérie vs France][58]. L'islamophobie ne peut devenir que plus virulente avec ce parallèle.

dangereuse, puisqu'il convainct les récepteurs de la véracité des propos, les incitant à passer à l'acte.

Parmi les questions fondamentales auxquelles s'est intéressé le discours français, l'analyste relève facilement celle des **rapports Islam-Occident**. En effet, dans le cadre de la polémique à propos de la thèse huntingonienne du « choc des civilisations », les émetteurs de ce discours s'interrogent sur la réalité de l'existence d'un conflit entre civilisations. En d'autres termes, la question est la suivante : les rapports Islam-Occident sont-ils de nature conflictuelle ? En réponse à cette question, le discours français a présenté divers points de vue à travers lesquels est mise en relief l'importance accordée à la connaissance réelle de l'Islam[54]. La méconnaissance étant, selon le discours, à l'origine d'un phénomène comme l'islamophobie. De toute manière, les émetteurs du discours français mettent en garde les lecteurs contre l'adoption d'attitudes subjectives, que ce soit en optant pour l'islamophobie, ou pour l'islamophilie[55].

Le discours français procède à une réévaluation du degré de savoir occidental à propos de l'Islam. Il constate que s'il existe bien une certaine connaissance de la religion islamique, il n'empêche que beaucoup de lacunes, de malentendus subsistent, ceux-ci étant dûs à une confusion terminologique. La solution proposée serait alors de redéfinir clairement la terminologie propre à l'Islam, tout en

puisque trois pays en particulier sont désignés comme constituant cet axe : l'Irak, l'Iran et la Corée du Nord. Les traits de l'ennemi se précisent donc et « la guerre mondiale contre le terrorisme » a désormais des objectifs bien concrets et fixes. Or, le discours français s'interroge sur le fait que M. Bush déclare virtuellement la guerre à ces trois pays alors qu'aucun lien n'a été établi entre ces derniers et les événements du 11 septembre[51].

En fait, Daniel Lazare démontre que la dichotomie [Bien vs Mal] fonctionne selon un objectif tactique, révélé à travers l'analyse suivante :

Plus les Etats-Unis se mobilisent en faveur de la guerre, plus le peuple américain doit être convaincu de limiter sa vision du monde à un conflit entre le bien et le mal, le libéralisme occidental et le terrorisme islamique, ou plus sommairement encore, entre « eux » et « nous »[52].

Le consensus patriotique est tellement sacré que *« la volonté d'appréhender le monde à partir de différents points de vue doit également être sacrifié afin qu'un seul point de vue l'emporte Et quiconque mettrait ce point de vue en cause, doit être dénoncé pour avoir pris le parti des terroristes, et exclu de la communauté des fidèles »*[53].

Ainsi, percevons-nous le danger d'un tel discours basé sur une dichotomie aussi absolue que celle du « bien » opposée au « mal » Avec de tels termes, le langage acquiert une fonction qu'on pourrait qualifier de

« Il faut surtout qu'ils s'abstiennent de considérer qu'ils incarnent le Bien contre des ennemis qui représenteraient le Mal »[48].

Le journaliste Eric Rouleau rappelle que la dichotomie en question était largement utilisée par le discours idéologique américain dans le cadre de sa lutte contre le communisme. Il met en relief le fait que *« (...) dans les années 1950 et 1960, pays musulmans et mouvements islamistes militaient aux côtés du camp américain (...) contre « l'empire du mal » soviétique »*[49]. Le même discours avait été repris par les médias américains lors de la guerre en Afghanistan contre l'URSS.

Par ailleurs, cette dichotomie [Bien vs Mal] offre un aspect tout à fait surprenant, puisqu'elle est utilisée et par les Américains, et par leurs adversaires :

En évoquant une « croisade » et la lutte du « bien contre le mal », en assurant que tous ceux qui ne sont pas avec les Américains sont contre eux, en paraissant accorder à la religion (mais une autre) le même poids que ses adversaires, Georges Bush et son christianisme forcené (...) sont apparus à certains aussi fascistes que leurs ennemis (...)[50].

A partir de cette dichotomie [Bien vs Mal], s'opère petit à petit un glissement à travers le discours américain, et l'on passe à une autre expression, à savoir « l'Axe du Mal », défini comme ennemi mondial. Là, les choses se précisent

Une autre dichotomie se dégage de l'analyse du discours occidental, celle du **Bien/Mal** : elle est en quelque sorte parallèle à celle qui oppose Civilisation et Barbarie. Ici, on se situe dans un contexte plutôt moral, éthique, religieux, alors que la première dichotomie était d'ordre culturel/civilisationnel. Le discours américain présente les Etats-Unis comme étant l'incarnation même du Bien, et rappelle fréquemment que les principes fondamentaux de ce pays sont « justes » et « moraux ». Ce discours va jusqu'à affirmer que *« (...) l'Amérique est incapable de faire le mal (...) »*[47]. Cette vision mythifiée du pays a été inculquée au peuple américain à tel point que l'on s'est posé « naïvement » la question suivante au nom de ce peuple : « Pourquoi nous détestent-ils ? ». Cette incapacité de comprendre toute cette haine à l'égard de l'Amérique est évidemment liée à la représentation angélique de ce pays « incapable de faire le mal », alors que l'appréhension de la réalité est, d'un part, beaucoup plus complexe, et que, d'autre part, elle permet de percevoir clairement la politique étrangère américaine avec tout l'impact negatif qui en découle.

Quelques jours après les événements du 11 septembre, la revue hebdomadaire *le Nouvel Observateur* offre à ses lecteurs un numéro spécial consacré au « terrorisme. Enquête sur l'ennemi mondial » : dans l'éditorial, Jean Daniel conseille les Américains de manière expresse :

des personnes et des cultures, fondements mêmes de l'humanité. ***C'est au contraire reconnaître la diversité sans accepter que celle-ci doit « par nature » se fondre dans le modèle économique et culturel des dominants,*** *tout en revendiquant l'existence d'un combat commun de l'humanité pour des droits universels des personnes (...), sans méconnaître les voies diverses que ce combat prend*[44].

Cette hypothèse de Dreano invite en fait à une remise en question de la culture occidentale fondée essentiellement sur l'Occident en tant que point de référence pour les Autres. Elle rejoint par ailleurs la réflexion d'Edgar Morin qui, en 1997, voit que la crise dans laquelle se trouvent les pays occidentaux n'est pas seulement économique et politique. En fait, il s'agit d'une « crise de civilisation ». Celle-ci requiert donc, au-delà des solutions conjoncturelles, une véritable réforme de la pensée et de l'action politique[45].

Une vision beaucoup plus critique de l'Occident est présentée par Jean Baudrillard, puisque, pour lui, il ne s'agit pas seulement d'une « crise de civilisation », mais de « l'épuisement d'une civilisation du déclin », du « vieillissement culturel de l'Occident » et « du crépuscule des valeurs »[46].

Cette promesse de bonheur est la mission dont s'est chargée l'Amérique : celle-ci déclare qu'elle a le devoir et la responsabilité de répandre le progrès et la civilisation à travers le monde entier, à commencer par ... l'Afghanistan. La guerre contre le terrorisme est en réalité une « guerre de civilisation », « une guerre de progrès ». On passe du « choc des civilisations » à « la guerre des civilisations » : pour éviter cette guerre, on va opter pour une autre guerre, plus noble et ayant pour but de répandre les valeurs universelles de liberté, de respect, de démocratie et de .... civilisation :

Nous avons (...) d'un côté la proposition d'une marche inéluctable vers l'horizon radieux du libéralisme économique (...) et de l'autre l'inévitable choc des civilisations – en évitant éventuellement la guerre des civilisations. Ces deux paradigmes ont en commun d'identifier un « autre », un barbare ou un exclu dans le premier cas, que l'on finira bien par civiliser ou inclure, une autre communauté civilisationnelle irréductiblement différente dans le deuxième cas qui devra évoluer à terme, et non sans douleurs ou guerres, au travers du « choc »[43].

Cette vision du monde est-elle partagée par tous ? En fait, l'auteur de l'article pré-cité avance une hypothèse assez intéressante :

Notre hypothèse est qu'il n'y a pas d'« autres ». *Cela ne signifie nullement nier l'altérité, la réalité et la diversité*

les partisans de la thèse du « choc des civilisations », et par ceux qui ne voient aucun « choc » dans les événements du 11 septembre ; ainsi, Dominique Moïsi, dans un entretien accordé à la revue *le Pèlerin Magazine*, et intitulé : « Nous assistons à l'affrontement de la civilisation et de la barbarie », pense que la thèse huntingtonienne présente *« (...) une analyse manichéenne, réductrice et même dangereuse »*[40].

Or, cette opinion n'empêche point Moïsi d'opter pour une autre vision *manichéenne* du monde, celle qui divise ce monde en civilisés et barbares !

En fait, une réflexion plus approfondie permet de situer les événements dans leur contexte adéquat :

« La « guerre entre Al Qaïda et les USA » n'est en effet pas la manifestation d'une lutte entre « la civilisation » et le « barbare extérieur », mais la démonstration d'un mal interne du monde globalisé »[41].

Cependant, *« le monde globalisé d'aujourd'hui n'a pas renoncé au sens, aucune civilisation humaine ne pourrait exister si les appétits des uns et des autres n'étaient pas transcendés. Pour la civilisation globale dominante actuelle, ce sens est celui de la quête du bonheur matériel, à travers la consommation, forme moderne de la richesse, jusqu'à l'abondance promise, à très long terme bien sûr, « à tous » »*[42].

occidentale et bien ancrées dans la mentalité, sont véhiculées à travers le discours.

Dès les premiers moments suivant l'événement qui nous intéresse, le président américain George W. Bush s'empresse d'affirmer que ce n'est pas uniquement l'Amérique qui est attaquée, mais **« La Civilisation ».** Les terribles attentats commis permettent de faire resurgir dans le discours la dichotomie Civilisation/Barbarie, ces attentats ayant été présentés comme constituant le comble de la barbarie. Ils s'opposent totalement au *« (...) principe général de la civilisation des hommes (qui) est la vie et l'amélioration de la vie »*[39], puisqu'ils ont causé la mort de milliers d'êtres humains.

Parallèlement à cette acception générale de la civilisation, apparaît petit à petit dans le discours américain une autre acception plus spécifique, laquelle restreint La Civilisation à celle de l'Occident. En fait, les deux acceptions sont étroitement liées l'une à l'autre à travers le discours. On retrouve ainsi le premier sens du terme « civilisation », lorsque ce terme fit son apparition au milieu du XVIII^{ème} siècle ; ce sens pourrait être schématisé ainsi :

LA CIVILISATION = LE PROGRÈS = LA CIVILISATION OCCIDENTALE, tout ce qui n'est pas occidental, étant « barbare ».

Il est intéressant de constater que cette terminologie dichotomique [civilisation vs barbarie] est employée, et par

présente le grand historien français Fernand Braudel dans son importante œuvre intitulée *Grammaire des civilisations* .

Si l'on nous demande (...) de définir ***la civilisation****, nous serons assurément plus hésitants. En fait, l'emploi du pluriel correspond à la disparition d'un certain concept, à l'effacement progressif de l'idée, propre au XVIIIème siècle, d'****une*** *civilisation confondue avec le progrès en soi et qui serait réservée à quelques peuples privilégiés, voué à certains groupes humains, à* ***l'élite****. Le XXème siècle s'est heureusement débarrassée d'un certain nombre de jugements de valeur et ne saurait en vérité définir – au nom de quels critères ? – la meilleure des civilisations.*

*Dans ces conditions, la civilisation au singulier a perdu de son lustre. Elle n'est plus la haute, la très haute valeur morale et intellectuelle qu'apercevait le XVIIIème siècle. Par exemple, on dira plus volontiers aujourd'hui, dans le sens de la langue, que tel acte abominable est un crime contre l'****humanité****, plutôt que contre la* ***civilisation****, bien que le sens soit le même. Mais la langue moderne éprouve une certaine réticence à employer le mot civilisation dans sa vieille acception d'excellence, de supériorité humaine*[37].

Or, avec le 11 septembre 2001 (et même bien avant cette date/événement)[38], cette *vieille acception* du terme « civilisation » réapparaît dans le discours américain/occidental, avec toutes les connotations du terme : celles-ci enfouies dans la mémoire collective

d'impérialisme américain »[35]. C'est le *« (...) seuil décisif dans la perception de l'Amérique comme agressive, hostile, dangereuse »*[36].

Ainsi, se sont entremêlés éléments politiques, culturels et historiques, formant à travers ces deux siècles (du XVIIIème siècle au début du XXIème siècle) ce phénomène d'«antiaméricanisme à la française ». A suivre les propos emplis d'hostilité culturelle à travers le discours français, on pourrait se demander si l'on assiste à une sorte de « choc de cultures » à l'intérieur de la même civilisation occidentale, entre culture française et culture américaine. Toutefois, selon Michel Winock, l'antiaméricanisme est surtout le fait de l'élite française, et non celui du peuple français.

Nous venons de mentionner les termes de « civilisation » et de « culture », et de présenter une signification particulière de l'expression « choc des cultures » différente de l'acception véhiculée dans l'esprit des récepteurs du discours occidental. Il est nécessaire ici de présenter une constatation relative à l'un des termes, à savoir, celui de « **civilisation** ». L'analyste du discours américain/occidental voit aux lendemains du 11 septembre resurgir dans ce discours une terminologie qu'on croyait dépassée à l'aube du XXIème siècle : celle concernant la notion de civilisation. Revenons un peu en arrière, et plus précisément à l'année 1963, et lisons la définition que

Une raison historique accroît ce sentiment d'antiaméricanisme, comme nous le démontre Michel Winock, historien et professeur d'histoire contemporaine à l'Institut d'Études politiques (IEP) de Paris :

(...) les Français, qui ont eu le deuxième empire colonial du monde, ont rayonné sur l'Europe par leurs armes, leurs idées, leurs œuvres, et ont été dépossédés progressivement au long du XXème siècle de leur prépondérance, secrètent sans doute un dépit historique envers la superpuissance dont le rayonnement s'est substitué au leur[33].

A la question *« qu'est-ce que l'antiaméricanisme nous dit de la France ? »*, Winock apporte la réponse suivante :

Nous nous sentons orphelins de notre grandeur, non seulement politique, mais littéraire, artistique, intellectuelle. L'antiaméricanisme est une des modalités de la nostalgie nationale[34].

Afin de saisir dans sa totalité cette hostilité « à la française », Philippe Roger, directeur de la revue *Critique*, dresse une « généalogie de l'antiaméricanisme français » : ce sentiment remonte à deux siècles, puisqu'il commençait déjà à être ressenti au siècle des Lumières. Au cours du XIXème siècle, se constitue petit à petit ce qui va refléter le dénigrement intellectuel français de l'Amérique. Mais c'est à partir de 1898, date de la guerre hispano-américaine de Cuba et des Philippines, que *« (...) se constitue la notion*

Aucun pays européen n'est obsédé par les États-Unis comme la France, c'est fascinant, (...) et si l'antiaméricanisme y est plus irrationnel qu'ailleurs, c'est qu'au fond l'Amérique représente un peu, pour les Français, le frère jumeau qui a mal tourné : les deux pays parlent le même langage, c'est-à-dire celui de l'universel, tous deux agissent au nom d'abstractions moralisantes comme les droits de l'homme ou la démocratie, tous deux surtout ont la prétention de décrire le monde comme un projet universel. Mais l'Amérique a tourné le dos au modèle républicain français et son modèle libéral a sombré dans l'ubris. D'où la satisfaction de voir puni ce frère dévoyé....[30]

Cette réaction française aux attentats du 11 septembre pousse l'américaniste français Eric Fassin à appeler à faire preuve de plus de discernement :

Il me semble que la rhétorique antimondialisation va être amenée à faire plus attention à la confusion des genres, et à bien marquer la différence entre le symbole de la globalisation et un pays particulier, entre la critique d'un système international et d'une culture nationale[31].

Mais cet appel au discernement risque, comme le souligne assez judicieusement Jean Birnbaum, de rester lettre morte, à cause de l'immense *« (...) charge symbolique dont la référence américaine est constamment investie dans l'Hexagone »*[32].

critiques adressées à travers le discours français ne se limitent pas seulement à la position européenne ; elles passent outre cette position et s'en prennent à la politique américaine qui agit en considérant que *« l'Europe n'existe pas »*[27].

II- Les questions d'ordre culturel

Dans le contexte particulier du 11 septembre et après un premier élan de compassion vis-à-vis du peuple américain qui a vécu une telle tragédie, un vif sentiment d'**antiaméricanisme** prend – ou plutôt reprend – le dessus dans le discours français. Ce sentiment se retrouve un peu partout en Europe, laquelle souffre d'*« un complexe de supériorité culturelle »*[28], ce complexe avivant l'animosité vis-à-vis des États-Unis. Mais ce sentiment revêt un aspect particulier dans le contexte français. Comment expliquer cette attitude française ? *Le Monde* des 25 et 26 novembre 2001 mène une *« enquête sur une détestation française »* :

En Europe, ce sont les Français qui manifestent le plus d'hostilité envers les Américains. La raison pourrait résider dans la volonté des deux pays de jouer un rôle universel[29].

L'auteur de l'article cite à ce sujet les propos de l'historien britannique, Tony Judt, spécialiste de l'intelligentsia française, lequel confirme le point de vue présenté :

en fait, c'est la troisième question abordée par le discours français. L'Europe s'était empressée, dès les premiers moments, d'exprimer non seulement sa profonde compassion, mais également son entière solidarité. Un mois après, Pascal Boniface, directeur de l'IRIS[22], dresse un bilan de la position européenne :

Elle s'est montrée également solidaire de façon interne, les analyses faites et les positions prises étant communes. Deux exceptions à cela. L'Italie de Berlusconi qui, avant de se rétracter piteusement, a parlé de la supériorité de la civilisation occidentale sur les autres, ce que, justement, tous les Occidentaux condamnent afin de ne pas braquer le monde musulman dont la coopération est nécessaire. Et la Grande-Bretagne qui a été plus loin que les autres en participant directement aux opérations militaires aux côtés des Américains[23].

En fait, l'Europe et les États-Unis sont dans le *« même bateau »* : il ne faut pas *« s'y tromp(er) »*[24]. Par ailleurs, Laurent Cohen-Tangui rappelle à l'Europe qu'elle doit *« (...) s'acquitter d'une partie de sa dette historique à l'égard des États-Unis »*, et critique l'Union européenne pour son *« immobilisme »* durant les dix dernières années[25]. Pour sa part, Pascal Boniface estime que l'Europe, dans la situation actuelle, n'est *« (...) ni gagnante, ni perdante. Elle poursuit sa route d'une telle façon qu'elle ne semble que modérément affectée par ces événements »*[26]. En fait, les

intitulé *« l'immense majorité des musulmans juge le terrorisme contraire aux préceptes du Coran »*[18].

Un autre problème important naît de cet appel à la guerre :

« Au quotidien, la psychose ambiante engendre déjà une forme sournoise de discrimination pour les Arabes vivant en Occident»[19]. Conséquence : *« Les premières victimes du fondamentalisme islamique sont (donc) les musulmans eux-mêmes »*[20]. Eric Rouleau dénonce le *« racisme anti-musulman »*[21] qui s'installe de plus en plus en Occident à cause de la confusion établie entre des termes aussi divers que *terrorisme, fondamentalisme, intégrisme, islamisme, fanatisme* et bien sûr, *Islam*.

Comme nous l'avons vu, alors que le discours français est tout à fait d'accord sur le point de départ – événements du 11 septembre qualifiés de terroristes – il comporte de nombreuses divergences par rapport au discours américain, notamment à travers la réflexion menée autour de la question.

Voilà donc comment le discours français a réagi à ces deux importantes questions d'ordre politique, à savoir : la politique étrangère des États-Unis, et la guerre contre le terrorisme. Par ailleurs, le récepteur de ce discours pourrait s'interroger à propos d'une autre question touchant cette fois **la politique européenne** à la suite du 11 septembre ;

explosions, les façades qui volent en éclats, les effondrements dans un éclat d'enfer, les survivants atterrés fuyant couverts de débris. Et les médias qui diffusent la tragédie en direct...

New York, 2001 ? Non, Santiago du Chili, 11 septembre 1973. Avec la complicité des États-Unis, coup d'État du général Pinochet contre le socialiste Salvador Allende, et pilonage du palais présidentiel par les forces aériennes. Des dizaines de morts et le début d'un régime de terreur long de quinze ans...[15] .

Quant à Alain Joxe, il va beaucoup plus loin dans sa réflexion à propos de ce type de guerre contre le terrorisme, puisqu'il attire l'attention sur un point fondamental, à savoir :

La perspective d'une guerre sans fin, c'est-à-dire sans objectif militaire et sans but politique c'est-à-dire sans paix, est désormais ouverte par l'usage même de l'expression « guerre mondiale contre le terrorisme »[16]. Expression servant donc comme outil stratégique à la politique américaine. Cette politique menée par la Maison Blanche avait déjà, dès le lendemain du 11 septembre, usé de l'argument du combat antiterroriste *« (...) pour imposer au pays un pesant « consensus patriotique »*[17].

Cette guerre contre le terrorisme est soutenue par les musulmans eux-mêmes, nous le rappelle à plusieurs reprises le discours français. Exemple : l'article du *Monde*

démocratiques pour s'exprimer »[11]. Il faut donc établir une distinction bien claire entre terrorisme et résistance nationale. Dans un second temps, il s'agit de « lire » le terrorisme dans son contexte afin de l'appréhender correctement : un contexte de mondialisation avec toutes les conséquences néfastes de celle-ci, dont l'accroissement des inégalités, entre autres. Par ailleurs, *« la mondialisation techno-économique a permis une mondialisation terroriste, se transformant dans et par cette mondialisation en menace mondiale »*[12] . Selon Morin, *« la mondialisation du terrorisme constitue un stade de réalisation de la société-monde, (...) »*[13]. Dans *le Monde Diplomatique* du mois de novembre 2001, Eric Rouleau, célèbre journaliste et spécialiste du monde arabe, affirme que le terrorisme est un fléau mondial :

Le terrorisme, fléau indissociable de l'Islam ? En réalité, ce fléau est un phénomène mondial, qui s'est manifesté sous tous les cieux, dans des pays aussi dissemblables que l'Allemagne, le Japon, l'Italie, l'Argentine, la Grèce[14].

Cette opinion est partagée par Ignacio Ramonet, lequel soulève une question fondamentale à propos du degré d'innocence des États-Unis:

C'était le 11 septembre. Détournés de leur mission ordinaire par des pilotes décidés à tout, les avions foncent vers le cœur de la grande ville, résolus à abattre les symboles d'un système politique détesté. Très vite : les

L'émetteur achève ainsi son analyse politique américaine sur une note ironique, mettant en relief l'idée de « l'adversaire » dans la mentalité américaine.

Cette idée de « l'adversaire » nous mène à la deuxième question débattue par le discours français, à savoir : **la guerre contre le terrorisme**. Cette guerre que déclarent les États-Unis contre le terrorisme islamiste (ou islamique), en réaction aux attaques du 11 septembre, est présentée comme un acte de légitime défense. Le discours américain insiste sur le fait que, pour prévenir de nouvelles attaques possibles, il faut non seulement éradiquer le terrorisme mais aussi *« (...) opérer d'énormes changements dans la culture politique du monde arabe et islamique »*[10].

Qu'en est-il du discours français ? S'il est vrai que la France adhère entièrement à l'objectif de lutte contre le terrorisme, il n'empêche qu'elle a sa propre vision des choses. En effet, cet objectif fait l'objet de multiples réflexions. Nous retiendrons ici celle du célèbre penseur et sociologue français Edgar Morin. A travers son article intitulé « Société-monde contre terreur-monde », il insiste sur le fait qu'il faut dans un premier temps dissiper le malentendu linguistique concernant les termes « terrorisme » et « islamiste ». Ainsi, la notion de terrorisme *« (...) est fort réductrice quand elle s'applique aux formes violentes de résistances nationales privées de moyens*

(...) la contemplation de leur richesse et prospérité – du sein du manque et du dénuement dans ce monde misérable – suscite une immense frustration. Leur domination provoque d'innombrables humiliations, un complexe d'infériorité technique (monde Sud), un complexe de supériorité culturelle (Europe) qui l'un et l'autre éveillent l'animosité[8].

L'entourage du président américain semble saluer cette animosité, cette adversité, lesquelles s'avèrent « bénéfiques » aux lendemains de la chute de l'URSS :

Vieux briscards de la guerre froide, les hommes qui entourent le président George W. Bush ne sont sans doute pas mécontents de la tournure que prennent les choses. Peut-être considèrent-ils même qu'il s'agit d'une aubaine. Car, miraculeusement, les attentats du 11 septembre leur restituent une donnée stratégique majeure dont l'effondrement de l'Union Soviétique les avait privés pendant dix ans : un adversaire. Enfin ! sous le nom de « terrorisme », cet adversaire désigné, chacun l'aura compris, est désormais l'islamisme radical. Tous les dérapages redoutés risquent maintenant de se reproduire – y compris une moderne version du maccarthysme qui prendrait pour cible les adversaires de la mondialisation... Vous avez aimé l'anti-communisme ? Vous adorerez l'anti-islamisme ![9].

auto-vision et celle qu'ont les autres peuples de cette hyperpuissance[6].

Le discours français met en relief les rapports de l'Amérique avec le monde des déshérités, des laissés-pour-compte de la mondialisation, et surtout avec le monde arabo-islamique, ce dernier constituant un exemple représentatif du monde des marginaux de la planète. L'Amérique se désintéresse tout à fait des conséquences néfastes de sa politique : inégalités, injustices, frustrations, humiliations se multiplient[7]. Seuls ses intérêts gouvernent ses actes, à tel point qu'elle en arrive à soutenir des dictatures dans les pays du Sud. Par ailleurs, sa position partiale à l'égard du conflit arabo-israëlien avive les sentiments d'antiaméricanisme, le monde arabo-islamique dénonçant l'attitude de soutien inconditionnel à l'État d'Israël. Autre élément critiqué : celui de la politique des « deux poids, deux mesures » qui s'avère être l'axe principal de l'attitude américaine.

L'une des tendances extrêmement critiques du discours français peut être représentée par deux grands penseurs, Jean Baudrillard et Pierre Bourdieu : ceux-ci en viennent à affirmer que la responsabilité des événements du 11 septembre incombe aux États-Unis.

Par ailleurs, certaines tendances du discours français lisent les rapports USA-Autres à travers le regard de ces autres :

Mais on passe, assez rapidement, dans un second temps, à une phase de réflexion : le regard français porté sur la politique étrangère américaine est lourd de critiques, les intellectuels français reprochent à l'Amérique son unilatéralisme, celle-ci ne prenant point en compte les autres parties. L'isolationnisme de l'hyperpuissance, sa recherche continue d'une plus grande hégémonie, son égoïsme (puisqu'elle ne pense qu'à ses seuls intérêts), sa monopolisation de l'information ainsi que le fait de porter atteinte à la liberté médiatique (par exemple, lorsque la chaîne privée américaine CNN subit le contrôle de l'État lors de la guerre en Afghanistan) : tous ces éléments font l'objet de violentes critiques de la part du discours français. De même, la marginalisation américaine de l'ONU, alors que celle-ci représente la communauté internationale, est fortement dénoncée.

Selon le discours français, les États-Unis veulent imposer leur hégémonie (politique, militaire, économique, culturelle) au monde entier. *Le Monde Diplomatique* du mois de novembre 2001, consacre un dossier au thème suivant : *« Une seule puissance peut-elle gérer la planète ? »*[5] La réponse apportée à cette question est évidemment négative. On reproche à l'Amérique son auto-vision: trop satisfaite d'elle-même, celle-ci s'imagine être supérieure aux autres. Dans *le Monde Diplomatique* du mois d'octobre 2001, on relève l'immense écart entre cette

domaines stratégique, militaire et économique. De même pour « le culturel », dans lequel sont inclus les éléments de nature religieuse, historique, etc...

Cette lecture critique se propose d'exposer les divers thèmes abordés en essayant de dégager les diverses tendances, qu'elles soient majoritaires ou minoritaires. Par ailleurs, sont étudiés les concepts-clés véhiculés à travers le discours américain ainsi que le regard critique porté par le discours français sur ces concepts. L'étude essayera enfin de dégager les interrogations principales soulevées dans le discours analysé, quant à ces questions et à ces concepts.

I – Les questions d'ordre politique

Une première constatation s'impose : c'est la question de **la politique étrangère des États-Unis** qui retient fortement l'attention des Français.

Dans un premier temps, le sentiment de compassion humaine est dominant vis-à-vis de la tragédie vécue par le peuple américain. La réaction française rejoint celle de l'Europe toute entière : une solidarité sans faille à l'Amérique sous l'attaque. Cette solidarité se résume dans l'énoncé-clé suivant, slogan en quelque sorte de ce premier temps :

Nous sommes tous Américains[4].

celles prévalant dans le discours français d'avant-le 11 septembre. Mais ceci s'est avéré extrêmement difficile dans le cadre d'une seule étude. Toutefois, il est à noter que la tendance dominante dans le discours français était celle mettant en relief la notion de « dialogue des cultures ».

Après ces remarques préliminaires, il est important de mentionner le fait que l'analyse du discours en question a permis de dégager une caractéristique particulière au fonctionnement de ce discours, à savoir : de manière générale, ce discours essaie de passer outre la dichotomie choc/dialogue, afin de s'intéresser plutôt aux problèmes ayant découlé des attentats du 11 septembre, et afin de connaître les raisons réelles derrière ces attentats. Il tente également de mener une réflexion portant sur les défis lancés à la face du monde – et non seulement à celle de l'Occident – par ces événements. Cela s'avère évident à travers la nature des questions débattues par le discours, questions que ce discours a considérées comme représentatives de la réalité sur la scène internationale.

Les thèmes abordés peuvent être réparties en deux principales catégories : la première regroupe les questions d'ordre « politique », alors que la seconde s'intéresse à celles d'ordre « culturel ». Il est indispensable de souligner ici le fait que « le politique » est saisi dans son sens général, englobant tout ce qui relève également des

A travers l'analyse de ce corpus, cette recherche a tenté de dégager les tendances majeures du discours français, en prenant en considération les constatations et les remarques suivantes :

- les tendances que révèle ce discours ne reflètent pas les classifications politiques traditionnelles (gauche, droite, ...) ; se dégagent plutôt des facteurs, des éléments revêtant une certaine importance (comme nous allons le voir par la suite).
- les textes et articles de fond sélectionnés ne sont pas répartis de manière égale sur l'ensemble de la période en question : en effet, l'intérêt était vif durant les trois premiers mois suivant les événements du 11 septembre, le débat à propos du « choc des civilisations » occupant le devant de la scène discursive. L'événement ayant été considéré comme un bouleversement, un moment-tournant, un flot d'articles aborda le sujet sous ses divers aspects. De la même manière, le « 11 septembre » revint occuper la scène à la veille de la première commémoration de l'événement (notamment durant les deux mois précédant cette commémoration). Avec le recul, on tenta de faire un bilan de la situation.
- cette recherche s'intéresse surtout aux diverses tendances et visions de l'après-11 septembre, bien qu'il aurait été intéressant de comparer ces tendances à

plus d'une centaine d'articles de presse et de textes – portant sur le sujet même – ont été étudiés. Nous ne prétendons aucunement avoir travaillé sur la totalité des textes parus, cette tâche étant impossible dans le cadre d'une seule recherche. Néanmoins, nous croyons que le large éventail de textes relevés nous permettra de saisir les diverses tendances françaises en ce qui concerne les rapports entre civilisations, même si la totalité des textes parus durant la période en question n'a pas été systématiquement analysée. Dans la mesure où tous les parcours possibles se recoupent nécessairement en de multiples points, l'étude suivie de quelques chemins permet de disposer d'un point de vue assez riche sur la totalité.

L'essentiel du corpus est composé d'articles de fond parus dans la grande presse française, comme *le Monde, le Figaro, Libération*, ainsi que dans des journaux régionaux comme *la Voix du Nord, Nice Matin, l'Est Républicain*. L'étude a également porté sur des articles d'hebdomadaires tels que *le Nouvel Observateur, l'Express, le Point, France-Amérique* (sélection hebdomadaire du *Figaro* aux Etats-Unis), ou des articles de périodiques comme *le Monde Diplomatique, Esprit, Manière de voir, Politique Étrangère, Confluences Méditerranée, le Débat Stratégique, l'Histoire, Sciences Humaines, le français dans le monde, Défense*, etc... Des sites web ont été également consultés.

de cette dimension dans l'appréhension et l'évaluation des relations internationales.

Une question fondamentale transparaît à travers le débat, à savoir : les civilisations entretiennent-elles entre elles des rapports de nature conflictuelle (« choc des civilisations »), dialogique (« dialogue des cultures ») ou interactionnelle (« hybridation dynamisante ») ? A la suite des événements du 11 septembre, la réponse avancée par le discours américain est bien catégorique : c'est bien du « clash des civilisations » qu'il s'agit, les attentats terroristes étant la preuve indéniable de la véracité de la thèse huntingtonienne. En effets, les médias américains, dont le discours est diffusé dans le monde entier grâce aux nouvelles technologies d'information et de communication, s'empressent de répéter à longueur de journée, que la prophétie apocalyptique a été confirmée par les faits.

Qu'en est-il du discours français ? Retrouvons-nous à travers l'analyse du contenu de ce dernier, la même tendance quant à la représentation des rapports civilisationnels ? Ou bien pouvons-nous relever une certaine particularité, répondant à la fameuse « exception française », mise en relief par le discours dans divers autres contextes ?

Cette recherche se propose d'analyser le discours français, durant la période allant du 12 septembre 2001 au mois d'octobre 2002. Afin de mener à bien cette recherche,

civilisations sont en passe de devenir la donnée de base de la politique globale[2].

Dans un article paru le 26 octobre 2001 dans le quotidien français *le Monde*, et intitulé *le choc de l'ignorance*, Edward Saïd rappelle et commente l'essentiel de l'argumentation du politologue américain, laquelle *« (...) repose sur une notion floue de ce que Huntington appelle « identité liée à la civilisation » et sur « les interactions entre sept ou huit civilisations majeures », le conflit entre deux d'entre elles, l'Islam et l'Occident, se taillant la part du lion dans son attention.*

Pour l'auteur du « Choc des civilisations », (...) l'Occident est l'Occident, et l'Islam est l'Islam. Le défi à relever par les responsables occidentaux, conclut Huntington, *est de garantir la suprématie de l'Occident et de la défendre contre tout le reste, l'Islam en particulier »*[3].

La thèse de Samuel Huntington revêt l'aspect d'une prophétie apocalyptique, suscitant ainsi un grand débat à travers le monde entier : ce débat divise intellectuels et politologues entre partisans du « choc des civilisations » et défenseurs d'une autre thèse qui jaillit en contrepartie, celle du « dialogue des cultures ». A travers ce débat, apparaît une nouvelle dimension sur la scène politique des relations internationales : celle du « culturel » qui s'affirme de plus en plus à travers le discours, lequel met en relief l'importance

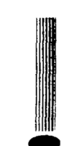
« Choc des civilisations », dialogue des cultures », ... Une lecture critique du discours français.

Farida Gad El Hak (*)

Aux lendemains du 11 septembre 2001, nul analyste du discours américain ne peut manquer de relever l'immense emprise de la célèbre thèse huntingtonienne du « choc des civilisations », emprise exercée par le retour en force de cette thèse sur la scène discursive occidentale, voire internationale. Rappelons que le politologue américain Samuel Huntington avait présenté pour la première fois sa thèse à travers un article paru dans la revue *Foreign Affairs* en 1993, thèse qu'il développa par la suite dans un ouvrage publié en 1996[1]. Professeur à Harvard, directeur du John M. Olin Institute for Strategic Studies, et ancien expert auprès du Conseil national américain de sécurité, Huntington y affirmait, sans l'ombre d'un doute, que la géopolitique mondiale ne se lisait plus dans l'opposition idéologique – comme ce fut le cas entre les deux blocs de la guerre froide – mais dans des concepts et des oppositions entre grandes civilisations, regroupées par affinités culturelles :

(...) Les conflits entre groupes issus de différentes

(*) Faculté des Lettres - Université du Caire.



ملخص

مسيرة في حياة فرانسواز ماليبه-جوريس

د. فيفي فريد مكسيموس (*)

تهدف الباحثة في هذا الموضوع إلى تحليل سيرة حياة الكاتبة فرانسواز ماليبه-جوريس، من حيث مدى انعكاس حياتها وأفكارها الخاصة على مؤلفاتها. وترصد تجربتها التي ترى أنها تقربها من الله.

كما تحلل الباحثة بعمق أفكار الكاتبة الخاصة بأهم ما كتبته في أربع روايات .. حيث عمدت إلى تحليل نفسيات أبطال هذه الروايات، ووقفت على المعاني الروحية والأخلاقية التي تنادي بها المؤلفة، وأثبتت أن هذه المؤلفة في رواياتها ساهمت بقدر كبير في تطوير القيم في كل من بلجيكا وفرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين

وحرصت الباحثة على تطبيق منهج وصفي تحليلي مكنها من الكشف عن المعاني الأخلاقية التي تتبناها الكاتبة فرانسواز ماليبه.

(*) مدرس اللغة الفرنسية بأكاديمية الشروق – مصر

- **LILAR, (Suzanne) :**
  "Le Couple", Éd. Bernard Grasset, Paris, 1963.
  De la Mode, 1er Septembre 1968.
- **MAKWARD, (Christiane P.) & COTTENET HAG, (Madeleine):**
  "De la littérature française", sous la direction deDenis Hollier, Bordas.
- **PETIT, (Suzan) :**
  "Femme de papier", Françoise Mallet-Joris et son oeuvre, Grasset & Fasquelle, 2005.

- Dictionnaire littéraire des femmes de langue française.
- De Marie de France à Marie NDiaye.
- Karthala, Agence de la Francophonie.

Ouvrages à consulter :

- **BARJON, (Louis) :**
  - * "Autoportraits de romanciers", Études, 317, 1963.
  - * Les Romans, Études, 326, 1967.
- **BEAUMARCHAIS, (J.-P.), COUTY, (Daniel) :**
  Anthologie des littératures de langue française, M-Z, Bordas.
- **BOIDEFERE, (Pierre de) :**
  - * "La Revue littéraire", Nouvelle Revue des Deux Mondes, Avril-Juin 1973.
  - * "La Revue littéraire", Revue des Deux Mondes, Novembre 1985.
- **BRENNER, (Jacques) :**
  Histoire de la littérature française de 1940 à Aujourd'hui, Fayard.
- **DORMANN, (Geneviève) :**
  "Mon Secret de femme, d'écrivain et de mère de famille", Entretien, Écho.

- Le Roi qui aimait trop les fleurs, illustré par May Néama, Tournai, Gasterman, 1971.
- Les Feuilles mortes d'un bel été, illustré par Catherine Soeb, Grasset Jeunesse, 1973.
- Le Jeu du souterrain, Grasset, 1973. Poche, 1991.
- J'aurais voulu jouer de l'accordéon, Julliard, 1975.
- Allegra, Grasset, 1976. Poche, 1984.
- Jeanne Guyon, Flammarion, 1978.
- Dikie-Roi, Grasset et d'ailleurs, Grasset, 1981. Livre de Poche, 1984.
- Le Clin d'oeil de l'ange, Gallimard, 1983. Folio, 1988.
- Marie-Paule Belle, Seghers, 1987.
- La Tristesse du cerf-volant, Flammarion, 1988.
- Adriana Sposa, Flammarion, 1990.
- Divine, Flammarion, 1991.
- Les Larmes, Flammarion, 1993.
- La Maison dont le chien est fou, Flammarion / Plon, 1997.
- Sept Démons dans la ville, Plon, 1999.
- La Double confidence, Plon, 2000.

Oeuvres de Françoise Mallet-Joris :

- Poèmes du Dimanche, Bruxelles, Artistes, 1947.
- Le Rempart des béguines, Julliard, 1951. Poche, 1966.
- La Chambre rouge, Julliard, 1955.
- Cordelia, Julliard, 1956.
- Les Mensonges, Julliard, 1956.
- L'Empire céleste, Julliard, 1961.
- Les Personnages, Julliard, 1961.
- Lettre à moi-même, Julliard, 1963.
- Marie Mancini, le premier amour de Louis XIV, Hachette, 1964.
- "A propos de Madame de Sévigné et de sa fille", Livres de France, Février 1966.
- Enfance ton regard, Hachette, 1966.
- Les Signes et les prodiges, Grasset, 1966. Poche, 1991.
- Trois Ages de la nuit, Grasset, 1968. Poche, 1992.
- La Maison de papier, Grasset, 1970. Poche, 1972.

Bibliographie

Conclusion :

Tout au long d'une carrière littéraire de presque cinquante ans, Françoise Mallet- Joris a affiné sa technique romanesque, elle a exploré des psychologies et des croyances, elle s'est intéressée à la façon de trouver le bonheur ou de le perdre par les hommes et les femmes.

Elle a participé à l'évolution des valeurs et des moeurs en Belgique et en France dans la seconde moitié du Xylème siècle. Durant ces quinze dernières années, son travail est devenu plus profond dans la manière de traiter les problèmes amoureux et la sexualité, les relations familiales ainsi que la croyance religieuse.

L'oeuvre de Mallet- Joris nous forme une piste pour nous comprendre nous-mêmes et comprendre le monde qui nous entoure.

Fresque inachevée jusqu'aux derniers jours du peintre. Fresque jamais déchiffrée.

A travers tout le roman, il y a impossibilité de trouver Dieu, sans avoir peut-être recours aux mysticismes. Autre thème du livre est l'amour maternel. Le roman est remplie de mauvaises mères qui découvrent au fur et à mesure leur côté maternel. Lorsque Stépha répond à Hilda

> **"Au revoir, ma mère"** (1) ... **"Hilda monte sur la terrasse délabrée, braque son télescope sur les astres, et médite sur l'enfant égarée, folle d'orgueil, folle de Dieu, qui lui a dit : "Au revoir, ma mère". Elle a accepté la maternité de cette petite étoile ... Elle est plus ... elle est plus ... elle est plus mère, quoi"** (2).

Les femmes qui ne sont pas douées pour être mères peuvent apprendre l'art de devenir mères.

---

(1) *Op.Cit.*, "La Tristesse du cerf-volant", p.339.
(2) *Ibid.*, p.380.

> **que s'appelle : "<u>La Tristesse du cerf-volant</u>" ...." (1)**

Les personnages du roman sont presque tous obsédés et aucun d'eux n'est capable de trouver son bonheur ou même une clé pour comprendre le sens de la vie.

Le mystère du roman réside dans la vie de Chris. Il avait quelque chose de divin et sa part d'humanité. Il se plonge dans le dessin, les toiles, les collages et les machines miniatures dont les mouvements imitent ceux de vraies machines.

> **"La ressemblance entre Chris et Mallet-Joris relève aussi de l'autobiographie. L'intérêt qu'il porte aux collages fait écho à l'utilisation croissante de cette technique par Françoise Mallet-Joris dans ses romans. Chris appris lui-même à peindre, tout comme Mallet-Joris, qui est une autodidacte de l'écriture"** (1).

(1) *Op.Cit.*, "<u>La Tristesse du ceft-volant</u>", p 143
(2) Suzan Petit, *Op.Cit.*, p.210.

L'écrivain, pour aider le lecteur à garder la chronologie, indique des notations pour préciser l'année, elle se réfère à des événements. Le roman tourne autour d'un peintre Christophe Matthyssen, peintre célèbre. Le roman est construit comme l'escalier en colimaçon qui permet de monter dans la tour de la maison des Matthyssen.

"La Fresque" (2) est une peinture qui représente la vision du monde de son auteur. Cette Fresque est intitulée : "La Tristesse du cerf-volant" la duplication du titre du roman dans celui de la Fresque suggère qu'il y a identité, ou un parallèle,

> **"... Tu ne l'a jamais regardée, ma Fresque ? La ficelle qui court tout au long, qu'ils essaient tous d'attraper.**
> **- Oui, la ficelle. Mais la ficelle de quoi ?**
> **- Du cerf-volant. C'est pourquoi la Fres-**

(2) Suzan Petit - *Op.Cit"*, p.208.

personne et par lieu. En faisant le jugement sur des personnages ou en décrivant l'avenir d'un personnage

> **"... Et sans doute cette crainte procède d'un bien regrettable snobisme du malheur qui règne encore dans ces années soixante-quinze, et démontre le manque de maturité de Joseph. Mais dans ces fantasmes enfantins subsiste une étincelle d'amour de la beauté, une aspiration à se dépasser, une petite palpitation assez touchante ... Joseph, avec le temps, deviendra un véritable connaisseur, un collectionneur éclairé en même temps qu'avisé. Il aura toujours le goût de l'harmonie et du bonheur pour se spécialiser dans les oeuvres vraiment modernes. Mais il lui arrivera ... l'écho lointain, qu'on voudrait retenir d'une voix oubliée ..."** (1).

(1) La Tristesse du cerf-volant, Éd. Flammarion, Roman Françoise Mallet-Joris, 1988, 385 pages, pp.250,251.

partager son temps entre sa famille, la lecture des manuscrits et l'écriture. Mais, après les années 80, elle n'est plus obligée d'aller dans des cafés pour trouver du calme et de la tranquillité pour écrire. Elle écrivait à peu près dix heures par jour durant quatorze mois dit "Suzan Petit" négligeant sa famille, ses amis et ses obligations.

Les éléments qui peignent la fresque de ce roman sont inspirés de sa vie, en puisant au plus profond d'elle-même. Elle évoque ses origines flamandes. La dédicace de ce livre est à sa mère

> **"A Suzanne Lilar, ma mère, que j'aime autant que je l'admire".**

Suzanne Lilar a dit elle-même dans un entretien que

> **"s'il n'était pas autobiographique a proprement parler, le livre contenait des éléments auto-biographiques"** (1).

Le roman n'est pas simplement une chronique traditionnelle, mais c'est un "*mécanisme de la mémoire*" dit Suzan-Petit. Elle associe les événements par thème, par

---

(1) *Ibid.*, p.206.

Françoise Mallet-Joris, après son transfert. Elle n'a cessé de trouver un sens à la vie, et l'Église catholique lui a manifestement apporté une réponse. L'expérience religieuse relatée dans les romans, les derniers notamment, est une conscience du manque, ou du vide, qui peut être un signe de l'absence de Dieu, donc pourquoi pas, de son existence. "La Tristesse du cerf-volant" fait partie de cette expérience mystique.
qui n'est pas fin en soi mais comme une expérience dont on doit pouvoir faire usage dans la vie.

> **"La tristesse du cerf-volant est l'histoire d'une famille flamande. Certains critiques ont vu là un de ses meilleurs livres (Nourissier, "Le secret" ; Demeron ; Poirot-Delpech, "Éloge", c'est en tout cas l'un de ses textes les plus émouvants et les plus complexes"** (1).

Depuis les années 80, elle devient seule et libre, dans son appartement, à Montparnasse. Au début, elle devait

(1) Suzan Petit - *Op.Cit.*, p.205

> **incrustées comme des huîtres dans l'injustice du monde, est-ce que je peux leur dire "oui, cela se justifie, cela se compense, cela est bon" ? Ce serait cela pourtant, si j'avais toujours assez de foi et de dureté, de force et de joie pour le dire, ce serait cela une véritable éducation chrétienne"** (1).

Sa famille apparaît comme un univers, où chacun se retrouve en pays connu, dans une atmosphère de chaleur vraie, de tendresse et d'amour.

C'est que Françoise Mallet-Joris a le don de préserver le frémissement de ses émotions aussi bien que l'ironie du regard critique qu'elle pose sur ses proches et ses semblables, avec un talent d'une rare fidélité au naturel de la vie.

Elle a vraiment mérité d'être élu en 1970 à l'Académie Goncourt.

"La Tristesse du cerf-volant", publié en 1988, par

(1) *Op.Cit.*, p127

Mallet-Joris fait des lectures de poèmes avec les enfants, discutent ensemble sur des questions qui concernent la morale, et les maux de la société. Aussi ceux qui ont rapport au sens religieux. Elle se montre bonne éducatrice, mais elle retire elle-même grand profit de ces échanges de points de vue : les enfants vont souvent à l'essentiel que nous négligeons.

Le matin, elle continue à écrire dans les cafés avant de rentrer chez elle pour continuer sa tâche domestique préparer le repas ... lire les manuscrits, elle rédige son courrier et donne des interviews. Françoise Mallet-Joris montre les difficultés de trouver une place à la religion chrétienne dans sa vie quotidienne. Elle montre comment la croyance influence les activités familiales. En leur donnant une éducation chrétienne, elle espère :

> **"Devant la télévision et ses images de guerre, devant ce clochard qui ronfle sur la bouche de métro, devant l'agonie de Tante, devant la prison mentale de Nicolas, devant le malheur de Lo, de Marie-Louise,**

familiale à la différence de "Lettre à moi-même" qui définit sa vie professionnelle.

Mallet-Joris dans ce livre répond à une question qu'elle pose elle-même : Comment faire pour écrire quand on élève quatre enfants ou

> **"Je vous admire d'arriver à écrire avec ces quatre enfants"** (1).

Elle répond que c'est une question *"d'organisation"*, une seconde phrase, teintée parfois d'une certaine admiration sportive, parfois d'une indulgence ironique, c'est "*Ce doit être commode d'avoir la foi*" ... Elle répond platement : "*pas si commode*", **"Oui, commode, dans un sens"** (2).

La famille se compose de :

> **"Daniel vingt ans est l'aîné, le second Vincent, quatorze ans, deux filles Alberte onze ans et Pauline, neuf ans"** (3).

---

(1) "La Maison de papier" - Françoise Mallet-Joris - Grasset, 1970, 317 pages, p.12.
(2) *Op.Cit.*, p.12.
(3) *Idem.*

"La Maison de papier", publiée en 1970, est le mieux vendu et le plus traduit. Françoise Mallet-Joris est l'auteur de ce livre et la narratrice en même temps. Elle tient un dialogue permanent et suivi avec ses enfants. Le foyer de cette famille d'artistes est une "Maison de papier" :

"Le mari est peintre (Delfau) devient Jacques, sa femme est écrivain. Ils ont deux garçons et deux filles. On rencontre chez eux beaucoup d'amis, invités ou supportés, des visiteurs imprévus, des voisins, des inconnus, sans oublier la succession des "*employées de maisons*" une succession des bonnes espagnoles. Françoise Mallet choisit des femmes avec lesquelles elle peut s'entendre. Il y a aussi les animaux domestiques de toute espèce. Ce sont les enfants qui tiennent cependant la première place, et le permanent dialogue qu'ils entretiennent avec leur mère est pour elle un moyen de préciser ses idées sur tous les grands problèmes. "*Faire une famille*" dit-elle, "*c'est faire une oeuvre*". "La Maison de papier" raconte sa vie

m'influencer ; je choisirais. C'était gentil. Je le comprenais. Mais comment choisir, quoi? Apartir de quoi ? Choisissait-on d'être telle personne ... Ma grande curiosité patiente. Patiente, mais avide de faire quelque chose qui ait un sens, comprendre, exister ... Il n'est qu'à moi. Ce choix, que mes parents remettaient à une époque brumeuse ... ce choix était en somme le seul que jepouvais faire immédiatement. Ma seule liberté" (1).

Mallet-Joris a fait son choix, elle a pris le baptême, est devenue catholique. Le prêtre lui demandait,

"Si je vous donne le baptême, saurez-vous continuer dans le milieu non pratiquant où vous vivez, à pratiquer des vertus chrétiennes ? " (2)

Elle sent que choisir le catholicisme lui donne la paix sans solution.

"Elle continuera à vivre comme avant, mais sans les excuses que lui fournissait l'athéisme ou l'agnosticisme" (3).

(1) *Op.Cit.*, pp.164-167.
(2) *Op.Cit.*, p.167.
(3) Suzan Petit - *Op.Cit.*, p.115.

Dans la plus grande partie de cette "Lettre à moi-même", elle évoque les tâtonnements qui précèdent le choix du sujet et qui consistent en des brouillons, "*des notes*" (1), des vignettes, des rêveries et des débats avec elle-même. Cette question du choix préoccupe particulièrement Françoise Mallet-Joris.

Outre le choix d'un sujet qui la préoccupe et le débat contradictoire à l'intérieur d'elle-même, Françoise Mallet-Joris

sait que la vie tout simplement n'a aucun sens. Elle essaye de lui donner ce sens. Elle avait été de tout temps obsédée par la conversion au catholicisme. Mallet-Joris dit que sa famille l'a élevé hors de toute religion. C'est à elle de choisir dans sa maturité :

> **"L'Église donc. Un autre monde. Des nuances aussi. Tu choisiras plus tard, disaient-ils, les parents. Ils avaient choisi ; ils n'y allaient pas ; ou plus, n'étaient-ils pas sûrs d'avoir raison ? Ils ne voulaient pas**

(1) Op. Cit., p. 69

permettrait d'avoir un public et de gagner de l'argent (1).

En fait, elle divise son travail, d'un côté les livres, pour lesquels elle dit que l'essentiel est de trouver un sujet qui lui convienne, et tout le reste, qu'elle n'écrit que pour subvenir aux besoins de sa famille.

L'écriture pour elle est un métier qui requiert discipline et persévérance. Elle dit

> **"en même temps que je vivais sans règles et dans cette innocence préservée, menacée, je choisissais, comme aujourd'hui un sujet.**
> **Un sujet qui me tiendrait deux ans prisonnière. Un sujet qui me forcerait pendant deux ans - c'est mon rythme - à surmonter doutes et migraines, angoisses et mal au dos, qui me ferait lever tôt, refuser le cinéma le soir, la promenade le matin. Doutes qui précèdent la décision : je puis me tromper. Telle image qui me fascine, tel personnage qui m'attire ... ou même, peut- être rapporterait-il plus d'argent ? "** (2).

---

(1) Françoise Mallet-Joris - Lettre à moi-même - Julliard, 1963, 221 pages, p 10
(2) *Op Cit* , pp.68,69

commencer par son existence même. Elle est fière des prix que lui a valus son oeuvre (notamment le Fémina, qu'elle évoque souvent) et que les magazines et les journaux veuillent la photographier et l'interviewer, mais elle n'aime pas son image de femme heureuse dans son mariage, mère de quatre enfants, une femme qui se plaît à cuisiner, tricoter, s'occuper de ses animaux domestiques. Cette image laisse trop de choses de côté.

Mallet-Joris s'élève contre une grande simplification de sa vie et de ses valeurs. Françoise Mallet ne veut pas être un personnage, elle veut être une personne. Sa vie professionnelle tient une place prépondérante. Elle se sent membre d'une communauté d'écrivains françaises et de certains peintres. Elle rappelle à ses lecteurs qu'elle a publié près d'un livre tous les deux ans pendant treize ans, l'écriture est sa vie. Elle dit qu'elle ne peut pas imaginer ne pas écrire et que si c'était nécessaire pour être publiée, elle écrirait en anglais, pour la télévision, même pour la bande dessinée, ou dans n'importe laquelle des formes qui lui

L'ouvrage suivant suit la même ligne autobiographique. Françoise Mallet tente de répondre à une question Que signifie
être un personnage public dont la célébrité repose sur une activité privée ?

"Lettre à moi-même", publié en 1963, est une biographie intellectuelle qui marquait son retour à des valeurs chrétiennes traditionnelles et comporte une petite part des informations qu'on trouverait dans une simple biographie. Mallet-Joris continue toujours à jouir de son anonymat professionnel. Elle préservait l'identité de
ses parents et de son mari, le pseudonyme "Mallet-Joris" protégeait sa vie privée. Dans ce livre, elle reste discrète sur les identités de ses maris. Les sujets principaux de ce livre sont : le rapport de Françoise Mallet-Joris à son image publique , les raisons qui l'ont amenée à
être écrivain ; sa difficulté à faire des choix et sa conversion à la religion catholique.

Dès les débuts de ses premières pages, elle questionne le rapport qu'elle entretient à son image, à

selon les mots de l'abbé, peut être créée ou même encouragée par des éléments extérieurs. En effet, la vocation de Louise ne devient authentique qu'après son entrée au couvent. Bien qu'elle choisisse le couvent pour échapper aux pressions de la cour.

"Louise" comprend, qu'étant une femme fière, elle a condamné depuis son plus jeune âge les faiblesses de tous ceux qui l'entourent, et s'est façonné un masque pour se cacher. Cette prise de conscience la mène à la découverte de Dieu.

> **"Elle est elle-même pour la première fois ... Je suis Louise de La Fayette, en religion Soeur Angélique ... J'ai accouché de moi-même. Toute neuve et identique, je suis au bord du monde, et je le nomme ... Tu reverras ton orgueil face à face, ta faiblesse face à face ... Tu ne seras ni très heureuse, ni très malheureuse ... Mais tu vivras, et tu connaîtras Dieu"** (1)
> **"La récurrence de cette image nous autorise à conclure que la peur de l'engagement de Louise, ainsi que sa tendance à trop attendre des autres, ont des racines dans la vie de Françoise Mallet-Joris"** (2).

---

(1) *Op.Cit.*, pp.309,310.
(2) Suzan Petit, *Op.Cit.*, p.95.

"Louise" ne lutte pas contre son désir mais contre les pressions exercées sur elle pour qu'elle accepte sa condition humaine. Elle n'est pas la maîtresse de Louis, parce que ce n'est pas ce qu'il attend d'elle.
Ce qui l'attire chez Louise, c'est le fait qu'elle soit réservée et impuissante et qu'il puisse la dominer.

Il préfère ses larmes à son corps car il se satisfait d'une reddition psychologique dans laquelle

> **"il sait qu'il a obtenu d'elle tout ce que l'on peut obtenir d'une femme ... l'enfant en larmes dans ses bras, il la possède ..."** (1).

Le suspense du roman ne consiste donc pas à se demander si Louise prendra le voile, mais à découvrir ce qui l'amène à le faire. Il s'agit du premier roman de Françoise Mallet qui se penche sur la question de la vocation religieuse. La question posée par "Les Personnages" est de savoir si **"une vocation authentique"** (2),

---

(1) *Op.Cit.*, p.72.
(2) *Op.Cit.*, p.150.

> **égard avoir la conscience la plus tranquille du monde. Elle ne tente nullement de l'éloigner de la reine, leurs actes, leurs propos sont chastes, elle ne ressent ni vanité ni envie, bref ... Bref, il s'agirait plutôt d'une sorte d'amitié que de ce qu'on appelle amour ? "** (1), dit le père Caussin : **"Que me reste-t-il à faire, sinon à comprendre ... et absoudre ... J'ai pris le parti de m'extasier. Quoi ! tant d'indulgence, de pureté et de raison, dans la haute faveur où elle est ! ... Je la vois bien avancée sur le chemin de la perfection"** (2).

Le roman "Les Personnages" propose une théorie sur les raisons qui ont porté le roi vers Louise et sur celles qui ont poussé Louise à renoncer à une situation très favorable pour entrer en religion.

Ayant pour arrière-fond les intrigues d'Anne et Richelieu pour contrôler Louis.

(1) "Les Personnages" - Roman - Françoise Mallet-Joris - Julliard, Paris, 1961, 311 pages, pp.58,59.

(2) *Op.Cit.* p.59.

Notre Corpus se base sur 4 romans :

1) "Les personnages" (1961), "Lettre à moi-même" (1963),

"La Maison de papier" (1970) qui sont des romans biogra-phiques et autobiographiques.

Le quatrième roman est "La Tristesse du cerf-volant" (1988) qui fait partie du genre mystiques et mères.

Dans le premier de ses ouvrages biographiques, "Les Personnages" (1961), il est question de Louise de la Fayette, dame d'honneur à la cour de Louis XIII et belle-soeur de la romancière Madame de La Fayette.

Louise fut un temps la favorite du roi Louis avant de quitter la cour et de prendre le voile en 1627.

Louise n'avait que vingt-deux ans quand elle est entrée au couvent :

> **"Le roi ? Certes, elle l'aime, il est l'astre de ses jours ... Mais tout entre eux est d'une sagesse, d'une pureté à désarmer un saint. Elle semble à cet**

"L'Empire céleste, "Les Signes et les Prodiges", "Trois âges de la nuit".

3) Biographie et autobiographie :

"Les Personnages", "Marie Mancini, "A propos de Madame de Sévigné", "Jeanne Guyon", "Lettre à moi-même", "La Maison de papier", "J'aurais voulu jouer de l'accordéon", "Enfance", "Ton regard", "Le Roi qui aimait trop de fleurs", "Les Feuilles morte d'un bel été", "Le Cirque", "Marie-Paule Belle".

4) Romans de la découverte de soi :

"Le Jeu du souterrain", "Allegra", "Dikie-Roi", "Un Grand chagrin d'amour et d'ailleurs", "Le Clin d'oeil de l'Ange".

5) Mystiques et Mères :

"Le Rire de Laura", "La Tristesse du cerf-volant", "Adriana sposa", "Divine".

6) Le Problème du Mal :

"Les Larmes", "La Maison dont le chien est fou", "Sept Démons dans la ville".

La question qui domine l'oeuvre de Mallet-Joris est celle de tout bon roman : Comment doit-on vivre ? avec une sous-question clé : Doit-on accepter les compromis ? Dans cette optique, ses romans montrent fréquemment une lutte entre la fidélité à ses propres convictions et la vie en société, (dit Suzan Petit). avant et après son baptême, Mallet-Joris ne cesse de trouver un sens à la vie, et l'Église catholique lui a apporté une réponse.

La principale expérience religieuse relatée dans les romans, les derniers notamment, est une conscience du manque, ou du vide, qui peut être un signe de l'absence de son existence.

L'expérience mystique n'est pas donnée comme une fin en soi mais comme une expérience qu'on doit mettre en pratique dans la vie, en la faisant partager. L'oeuvre de Mallet est impressionnante, riche et variée :

1) Oeuvre de l'apprentissage :
"Le Rempart des Béguines", "La Chambre rouge", "Cordelia", "Les Mensonges".
2) Les romans de l'indépendance :

La romancière a été influencée et inspirée par beaucoup d'écrivains et d'artistes. Elle dit d'elle-même qu'elle est une lectrice insatiable qui dévore un livre par jour. Comme Colette, Françoise Mallet a mené une vie indépendante. Elle a bâtit une oeuvre à la fois populaire et littéraire.

> **"Tableaux et peintres affluent dans son univers. Pas seulement parce que nombre de ses personnages évoluent dans le monde de l'art, mais aussi parce que beaucoup de vrais peintres lui servent de point de repère"** (1).

Les romans de Françoise Mallet ont beaucoup à offrir à un lecteur. Il y trouve le plaisir d'une histoire bien construite, avec des personnages crédibles, hommes et femmes, qui agissent avec un mélange de croyances, de sentiments, de préjugés et de malen-tendus qui caractérise la vie.

---

(1) Op. Cit

d'écrivain catholique implique orthodoxie, pruderie et prosélytisme.

> **"Ses ouvrages biographiques et historiques révèlent une érudition certaine, mais le plus savant d'entre eux, "Jeanne Guyon", n'a eu que peu d'échecs. Quant à son best-seller autobiographique, "La Maison de papier", il l'a fait passer pour une sorte de hippie. Bien que dans les années 80 elle ait su donner une profondeur nouvelle à son art romanesque, la critique a parfois considéré son oeuvre comme démodée et les universitaires l'ont malheureu-sement négligée. Une des raisons de cette négligence réside sans aucun doute dans son rejet du Nouveau-roman et dans sa défense d'un travail romanesque consistant à déve-lopper des idées et à bâtir le récit sur des personnages et des intrigues"** (1).

---

(1) Suzan Petit - femme de papier - Françoise Mallet-Joris et son oeuvre, Grasset, Paris, 2005, 298 pages, p.17.

pseudonyme : "François-Mallet". Plus tard, elle ajoute un patronyme flamand "Joris" à son pseudonyme. Elle a dit qu'elle a vécu cette période sans réfléchir, faisant ce qui lui plaisait, menant une vie rangée, ponctuée de quelques aventures de passage. En 1955, peu avant ses vingt-cinq ans, Mallet-Joris a été baptisé dans la religion catholique. Son troisième mariage fut célébré à l'église.

Après l'apparition de son premier roman "Le Rempart des Béguines", Françoise est devenue un visage bien connu en France et en Belgique. Elle a fait de fréquentes apparitions à la télévision et a participé à de nombreuses activités pour la promotion de ses livres. Les romans de Françoise Mallet-Joris sont en prise directe avec sa vie. On ne peut pas dire qu'elle pratique le roman autobiographique au sens où on l'entend habituellement ; plus que des intrigues, ce sont des idées et des sentiments qu'elle va puiser dans sa vie. Au début de sa carrière, elle fut considérée comme une jeune femme rebelle et provocante. Après son baptême, on a eu tendance à la classer parmi les écrivains catholiques ; selon elle, la dénomination

décembre 1970, l'Académie Goncourt l'a élue à l'unanimité pour siéger à la place laissée vacante par la mort de Pierre Mac Orlan. A quarante ans, elle est donc devenue le plus jeune membre de l'Académie Goncourt ... Ensuite, elle est devenue doyenne. En 1994, elle a été élu en Belgique à la place laissée vacante par la mort de sa maman, Suzanne Lilar, à l'Académie Royale.

Françoise Mallet-Joris s'est mariée et a divorcé trois fois ; elle a eu quatre enfants et aujourd'hui elle est grand-mère ; elle a bien su
associer sa vie de famille et sa vie intellectuelle. La romancière s'est convertie au catholicisme. Elle a tenté d'en imprégner sa vie, mais ses écrits révèlent plus d'attirance pour le mysticisme

La vie familiale occupe une place essentielle dans sa vie, elle enrichit l'oeuvre et est une des sources plus fécondes de son inspiration "*l'histoire la plus intéressante est l'histoire de votre famille*"

Quand Françoise Lilar a publié en 1951"Le Rempart des Béguines". son premier roman, elle a utilisé un

INTRODUCTION

Fille de l'écrivain Suzanne Lilar et de l'homme politique Albert Lilar, Françoise Mallet-Joris a donné l'exemple d'une dévotion à la littérature sous toutes ses formes.

Née à Anvers, Françoise Mallet-Joris passe son enfance en Belgique. Son père, Albert Lilar a été ministre de la justice ; sa mère, Suzanne Lilar, écrivain et membre de l'Académie de Belgique.

A quinze ans, elle quitte sa famille et fréquente les milieux universitaires de Philadelphie et de Paris. Elle fait ses débuts littéraires à l'âge de vingt et un ans avec "Le Rempart des béguines" en 1951 et fait scandale. Renommée comme biographe et romancière, elle est rédactrice dans ses propres maisons d'édition. Elle publie "La Chambre rouge" en 1955 et reçoit le baptême catholique. Son "Empire céleste" en 1958 fût couronné par le prix Fémina. Elle a été élue à l'Académie Goncourt en 1970 et en 1973 devient vice-présidente. Elle a reçu le Fémina pour son livre "Les Mensonges". Pour cette raison qu'elle a raté le prix Goncourt. Françoise Mallet-Joris a été choisie pour siéger au jury du Fémina en 1969. Mais le 8

Un Cheminement dans la vie de Françoise Mallet Joris

par

Fifi Farid Maximos

Académie des Arts

المعنى والنواحي الجمالية في ترجمة الشعر

د. منـــى هاشـــم (*)

يتناول هذا البحث اشكالية ترجمة الشعر الفرنسي إلـــى اللغـــة العربيـــة. وذلك في ضوء قصيدة الوادي للشاعر الفرنسي لامرتين، وثـــلاث ترجمـــات لهـــذه القصيدة إلى العربية. الأولى للشاعر اللبناني محمد كزمة ســـنة ١٩٣٣، والثانيـــة للشاعر السوري أنور العطار سنة ١٩٣٤، والثالثة للأديب المصري أحمـــد حســـن الزيات سنة ١٩٣٥.

يشتمل البحث على جزئين الأول ركزت فيه الباحثة على ضـــرورة الوفـــاء للمعنى عند الترجمة، كما عنيت بتقديم أمثلة عن انزلاق المعني والمعنى المعـــاكس والترجمة الذاتية للمترجم في ضوء أبيات من القصيدة والترجمات التي تمت لهـــا، والإضافات التي حرص عليها كل مترجم، كما عنيت ببيـــان أســـاليب المتـــرجمين الثلاثة في نقل المعنى.

وتتناول الباحثة في الجزء الثاني من البحث ترجمة النواحي الجماليـــة فـــي الشعر.. وعرضت هنا لاشكالية نقل الإيقاع والموسيقى ونقـــل خاصـــية الشـــفاهية والسمعية في الشعر وطرق نقل الاسلوب التصويرى إلى لغة أخرى، ثـــم عمـــدت الباحثة إلى تقييم شامل للترجمات الثلاث لقصيدة الوادي، وعقبت على ذلك بتقـــديم ببلوجرافيا وافية عن الموضوع. وينتهي البحث إلى أن مترجم الشـــعر يجـــب أن يكون أديبا شاعرا حتى يستطيع أن ينقل المعنى فـــي إطـــار إحساســـه بـــالنواحي الجمالية الكائنة في النص الشعري الأجنبي الذي يقوم بترجمته.

(*) أستاذ مساعد بقسم اللغة الفرنسية بكلية الدراسات الإنسانية – بجامعة الأزهر

Jean **DELISLE** : « Le sens a travers l'histoire de la traduction de l'étymologie à la traduction, ***La théorie interprétative de la traduction : regards croisés,*** » Collectif en hommage à Danic Seleskovitch, Paris, ESIT, 2003, pp.1-20.
EROL **KAYRA** : « Le langage, la poésie et la traduction poétique ou une approche scientifique de la traduction poétique ». in ***Meta,*** Les Presses de l'Université de Montréal, Vol.43, n°2, Juin 1998, pp. 254-261.
Mario **LARANJEIRA** : « Sens et signifiance dans la traduction poétique », in ***Meta,*** Les Presses de l'Université de Montréal, Vol.41, n°2, Juin 1996, pp. 217-222.
Guy **LECLERC**, « Traduire la poésie, c'est faire de la poésie », in ***Revue d'esthétique, , n° 12*** *, 1986, éditions Privat à Toulouse, pp.107-119.*
Henri **MESCHONNIC**: « Alors la traduction chantera », in ***Revue d'esthétique, n° 12*** *, 1986, éditions Privat à Toulouse, pp. 75-88.*
Jaume Pérez **MUNTANER** : « La traduction comme création littéraire », in ***Meta,*** Les Presses de l'Université de Montréal, Vol.38, n°4, 1993, pp. 637-642.
Jenaro **TALENS** : « L'écriture qu'on appelle traduction », in ***Meta,*** Les Presses de l'Université de Montréal, Vol. 38, n°4, 1993, pp. 630-636.

(cd-rom pour PC)

Jean **DELISLE** & Gilbert **LAFONT** : ***Histoire de la traduction***, GATINEAU (Québec)
Edition restreinte aux seules fins d'enseignement par Delisle, professeur, Ecole de traduction et d'interprétation, Université d'Ottawa. (jdelisle@uottawa.ca).

Daniel **LEUWERS** : ***Introduction à la Poésie moderne et contemporaine***, Bordas, Paris, 1990.
Henri **MESCHONNIC** : ***Pour la poétique I***, Galimard, 1970.
Henri **MESCHONNIC** : ***Pour la poétique II***, Galimard, 1973.
Henri **MESCHONNIC** : ***Poétique du traduire,*** Paris, Verdier, 1999.
Jean **MOLINO** & Joelle **TAMINE** : ***Introduction à l'analyse linguistique de la poésie,*** Presses Universitaires de France, 1er édition, avril 1982.
M. **OUSTINOFF** : ***Bilinguisme d'écriture et auto-traduction,*** l'Harmattan, France, 2001.
J. **PEETERS** : ***La méditation de l'étranger. Une sociolinguistique de la traduction***, Artòis, 1999.
I. **RAMADAN** : ***La traduction en arabe de quelques poèmes romantiques français***. Thèse de Doctorat présentée à la Faculté de lettres de l'Université Zagazig, 1995.
Katharina **REISS** : ***La critique des traductions, ses possibilités et ses limites***, Artois Presses Université, France, 2002, traduit de l'Allemand par **C. BOQUET.**
Julien **ROUMETTE** : ***Les poèmes en prose***, Ellipses, Paris, 2001.
Nicolas **RUWET** : ***Langage, musique, poésie,*** éditions du Seuil, 1972.

ARTICLES

Georges L. **BASTIN** : « la répartie du sens », dans ***la linguistique***, PUF, volume 40, 2004-1. pp.157-166.
Jean **DELLISLE** : « Le froment du sens, la paille des mots », in ***Etudes traductologiques***, Paris, Minard, 1990, pp. 61-72.

الوادى / لامرتين ، ترجمة أحمد حسن الزيات، س٣ ، ع٨٢ ، ١٩٣٥/١/٢٨ _ ص. ١٥٨.

Ouvrages critiques

Jean-Pierre **Balpe** : ***Lire la poésie***, Armand Colin, Paris.1980.

Daniel **Briolet** : ***Le langage poétique***, Nathan, 1984.

Henri **GUILLEMIN** : ***Lamartine***, édition du Seuil, Paris, juin 1987.

BENVENISTE : ***Problèmes de linguisitque générale, 1***, Gallimard, 1966.

BENVENISTE : ***Problèmes de linguisitque générale, 2***, Gallimard, 1974.

Antoine **BERMAN** : ***Pour une critique des traductions***, Gallimard, Paris, 1995.

J. **COHEN** : ***Structure du langage poétique***, Flammarion, Paris, 1966.

Jean **DELISLE** : ***La traduction raisonnée***, Les presses de l'Université d'Ottawa, Canada, 2003.

Denis **FAUCONNIER** : ***A la découverte de la poésie***, édition ellipses, Paris 2000.

Jacqueline **HENRY** : ***La traduction des jeux de mots***, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

JAKOBSON : ***Questions de poétique***, édition du Seuil, Paris, 1973.

JAKOBSON : ***Huit questions de poétique***, édition du Seuil 1977.

F. **LETISSIER.** : ***Lamartine, Méditations***, édition Garnier Frères, Paris, 1968.

Toutefois le traducteur peut-il être considéré comme le créateur initial de cette nouvelle création poétique traduite ?

MUNTANER dit : « *Traduire, surtout traduire la poésie, c'est avant tout l'aimer, la souffrir, l'asservir et la dominer.* »[5]

Dans ce cas la traduction est le lieu de la réalisation d'une authentique création du texte poétique où le traducteur assimile le texte lu et le transforme en quelque chose qui lui appartient.

Or, le traducteur doit être un poète capable de s'effacer pour nous faire découvrir la poésie d'un autre. Toute traduction est donc un compromis entre la soumission du traducteur au modèle étranger et le génie de sa propre langue c'est dans cette optique que tout traducteur, second poète, est un créateur.

Bibliographie

Textes de Base

Le Vallon de lamartine, ***Méditations***, édition Garnier, Frères, Paris, 1968, p. 22.

الوادى / لامرتين؛ ترجمة محمد كزما.- س١، ع٥، ١٩٣٣/٣/١٥.- ص٢٩-٣٠.

الوادى/ ألفونس دى لامرتين؛ ترجمة أنور العطـــار .- س٣؛ ع ٤٨، ٤/٦/ ١٩٣٤ . - ص ٩٤٤- ٩٤٥.

5 - MUNTANER, j. P. : « la traduction comme création littéraire », dans Meta, vol. 38, n. 4, 1993, p. 642.

C'est à ce défi que se trouve confronté le traducteur d'un texte poétique : dans quelle mesure peut-on considérer la traduction d'un poème réussie ?

Or, dans une traduction poétique réussie, clarté et élégance vont de pair : le texte poétique doit être harmonieux et nous toucher. C'est la fidélité à l'inspiration qui détermine le travail formel.

On est alors appelé à se demander : dans la traduction poétique la beauté prime-t-elle sur l'exactitude ? Sacrifie-t-on le sens à la signifiance ?

Il est, certes, impossible de reproduire dans la langue d'arrivée, la multiplicité des registres, les références et les connotations d'un poème.

Sur quels critères doit-on juger la valeur d'une traduction poétique ? Est-ce sur la transmission du message ou bien sur la reformulation poétique esthétique et musicale de l'idée contenue dans le poème, libérée des contraintes imposées par la forme ?

Néanmoins, pour reproduire en langue arabe, un poème présentant des caractères spécifiques de la langue française, le traducteur doit être capable de goûter le texte, de le comprendre mais aussi d'en refléter la musique, car tout le traducteur n'est pas un transcodeur mais un co-créateur. Le poème traduit naît d'une relation intime entre le traducteur et l'auteur original du poème. Toutefois le poète-traducteur copie avec des couleurs qui lui sont propres : il devient ainsi un coauteur ou un co-créateur de ces poèmes.

- **Al-Attar**, sans s'en tenir textuellement au sens, a recherché la beauté formelle c'est-à-dire la signifiance : musique, rythme, et rime. Il a fait des vers rimés

- **Az-Zayyat** a essayé de concilier sens et signifiance en restant assez près du sens pour créer un poème qui ne manque pas de beauté ni de musique. Le vers libre permet à **Az-Zayyat** plus de précision dans la transmission du sens : la musicalité de ses vers n'a rien à envier aux formes versifiées **d'Al-Attar**.

- **Kozma**, en voulant respecter le sens au détriment de la signifiance, a abouti à un effet de platitude. Son poème traduit n'est ni une langue littéraire, ni une poésie : il a recours à la prose comme mode d'expression lui permettant de formuler les idées contenues dans Le Vallon. Sa traduction est la plus ancienne des trois traductions et pourtant il a adopté une forme de poésie assez moderne.

Or, comment se fait-il qu'une traduction sans musique dans sa totalité - donc pas vraiment poétique – peut-elle nous ouvrir au monde poétique de **Lamartine** ?

Comme on a pu le voir, la traduction poétique ne se fait pas exclusivement sur le plan linguistique : elle est à la fois un art et une technique, mettant en jeu nombre de compétences qui vont du symbolisme linguistique au symbolisme phonologique.

On est appelé à se demander : la traduction obtenue est-elle le même poème ? A-t-elle sacrifié le sens ou bien la signifiance ?

authentique : le traducteur devra recourir aux possibilités offertes par la langue d'arrivée tout en reconnaissant qu'il existe une impossibilité de rendre toutes les nuances poétiques.

Conclusion

L'opération traduisante qui a pour objet la poésie présente des conditions spécifiques. Or, esthétique et sens sont deux notions fondamentales en poésie mais qui ne se confondent jamais car l'une englobe l'autre : l'esthétique pouvant être légitimement tenue pour constitutive de la poétique. C'est à cela que se trouve confronté le traducteur d'un texte poétique puisque la traduction poétique est une expérience ayant pour objectif de produire une émotion poétique semblable chez le lecteur.

Dans cette étude, nous avons analysé trois tentatives pour reproduire un poème de **Lamartine** en langue arabe afin de voir dans quelle mesure la traduction réussit à nous présenter un original revitalisé à travers une nouvelle textualité.

Or, traduire n'est jamais une activité objective : le « Je » qui traduit inscrit son savoir, ses choix, ses convictions dans le texte d'arrivée. Ici, il ne s'agit pas d'arabiser **Lamartine** mais de transmettre sa poéticité la plus propre.

Il serait intéressant de voir quelles sont les options des trois traducteurs du Vallon.

" وهناك جدولان يجريان تحت "جسور" من الأعشاب المخضوضرة . فيرسمان في انسيابهما الوادي ومنحدراته.

وتراهما بين الفينة والفينة يمزجان تموجاتهما الفضية بألحان خريرهما العذبة. ثم يتلاشان قريبا من المنبع . بعيدا عن أعين الناس.

Toutes les images poétiques du poème lamartinien visent à présenter le réel d'une manière originale. C'est pourquoi le traducteur doit éviter le mot à mot s'il veut parvenir au sens, sans négliger la signifiance.

La fidélité en traduction poétique consistera donc dans la récupération, dans le texte d'arrivée des marques textuelles de la signifiance, de sorte que le poème traduit puisse s'exprimer non seulement dans la langue d'arrivée mais aussi en ayant son identité propre.

On peut en conclure que la traduction poétique est la résultante d'un choix judicieux d'éléments privilégiés en vue de trouver l'équivalent des associations et des enchaînements de sonorités et d'interpréter rendre le poème dans une forme poétique, rythmée.

Comme on a pu le voir, la portée de la signifiance dépasse de loin les vers dans lesquels elle se rencontre. Le langage poétique s'unit avec le rythme, l'harmonie et la musique. Car la signifiance ressort du discours et non de la langue.

Pour être apprivoisée dans un autre système linguistique dont il faut exploiter les ressources propres à chaque langue dans le but de recomposer une poésie

l'accompagne devient semblable à un chiffon décoloré La perte de la dimension audio-orale efface le charme poétique d'un poème

Dans l'exemple suivant :

« *Là, deux ruisseaux cachés sous des ponts de verdure*
Tracent en serpentant les contours du vallon
Ils mêlent un moment leur onde et leur murmure,
Et non loin de leur source ils se perdent sans nom »

Az-Zayyat a pu créer dans sa traduction une musique qui rappelle le bruit des eaux suggéré par **onde** et **murmure** dans le poème de **Lamartine**.

" وهناك جدولان اختفيا تحت أعراش الخضرة،
يرسمان في انسيابهما منعطفات الوادي،
ثم يمتزج منهما الموج بالموج والخرير بالخرير،
ويعيان وهما من المنبع على مدى قصير "

En fait, la répétition de " موج بالموج وخرير بالخرير " crée un effet à la fois sémantique, stylistique et esthétique, bref un univers poétique.

Si le fond sonore est très bien recréé dans la traduction **d'Az-Zayyat**, il n'existe nullement chez **Kozma**.

En effet, dans la traduction de ces mêmes vers par **Kozma**, le vers traduit a entièrement perdu la poéticité spécifique de l'original pour la simple raison que le traducteur n'a pas su faire cas de la signifiance

« *A n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux.* » : cette double négation se retrouve dans la traduction arabe sous une forme qui rappelle le rythme du vers français :

فلا أسمع غير همس الموج ولا أبصر غير وجه السماء.

Ces mêmes vers sont traduits chez **Kozma** par :

"هناك تحوطنى الطبيعة بأسوار من العشب الأخضر، وبأفق محدود. لكنه فسيح لنظرى.

إننى أحب أن أثبت قدمى. وأن أبتعد عن الناس لأسمع خرير المياه، ولأتمتع برؤية السماء."

Notons que cette traduction qui se veut fidèle au sens est plate : elle n'accorde aucune place ni au rythme, ni à la musique, ni à l'atmosphère générale du poème, c'est-à-dire à la signifiance.

Or, le principal souci d'un traducteur devrait être de ne pas s'attacher au sens des mots mais à leur valeur mélodique et de transmettre le sens tout en produisant une émotion poétique.

En voulant rendre le contenu sémantique du poème, **Kozma** ignore le jeu de sonorités. Or, son rôle n'est pas d'informer ni de transmettre le sens en négligeant la signifiance spécifique du poème original, car c'est cette dernière qui constitue la carte d'identité du poème. On en déduit que le mot à mot ne peut que trahir le langage poétique.

Comme le poème forme un tout : fond et forme, son contenu sémantique privé de la forme musicale qui

d'une symphonie dans laquelle toute la subjectivité du traducteur remonte à la surface.

L'émotion provoquée est pure parce qu'elle est née en dehors de toute imitation : le traducteur-poète cherche à la fois des moyens verbaux et musicaux dans sa langue, sans se borner au contexte de l'auteur original. Pour ce faire, **Al-Attar** s'est éloigné de l'original tout en essayant de trouver des expressions de valeur équivalente à celles du français.

Il ne faut pas perdre de vue que chaque mot d'une langue possède une densité de signification acquise au gré du temps dans les consciences vivantes, à travers les traditions chargées d'un lourd héritage culturel : chaque mot est en soi un souffle.

Or, si l'on s'en tient uniquement au sens on découvre que le poète arabe ne conserve que le sens global des strophes et sacrifie la précision à la beauté du rythme, autrement dit il sacrifie une partie du sens à la signifiance.

Dans sa traduction de la même strophe, **Al-Zayyat** dit :

آه، حبذا المقام هنا بعيدا عن الناس وحيدا مع الطبيعة !

يحيط بي سور لخضر من رياض الأرض،

ويقوم حوالى أفق محدود فيه مجال للبصر،

فلا أسمع غير همس الموج ولا أبصر غير وجه السماء.

Il respecte aussi bien la coupe à l'hémistiche du vers français que le sens inclus dans chacune de ses parties.

Ainsi, sans sacrifier le sens, il a dans le dernier vers veillé à transmettre la signifiance.

par la forme chez **Az-Zayyat** ; quant à **Kozma**, sa traduction est de loin incomparable à ce poème de **Lamartine**.

« *Ah ! c'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,*
D'un horizon borné qui suffit à mes yeux,
J'aime à fixer mes pas, et, seul dans la nature,
A n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux. »

Al-Attar l'a traduit par :

" آهِ! هلْ لِى إلَى هُناكَ مَعادٌ حَيْثُ أَفنى فى زاخر الأمواج "
لِمَنْ عَيْنِى تَهفُو إلَى نلك الأُفْـ ـقِ وتَهْوَى تَزَاحُـمْ الأَخْـرَاجِ
لَيتَنِى فى حِمى الطـبيعةِ أَبْقَى سَـادِراً فى بِقَاعِها والفِجَـاجِ
ثُمَّ أَرنُو إلَى السموات مغرَا جاً أصلى فى ذَهْلَتى وَأَتَلجـى"

Cette traduction arabe du poème offre une image à travers laquelle le lecteur peut retrouver sa propre identité. Ainsi le sens transposé en fonction de la culture arabo-islamique du traducteur lie l'ascension céleste à la prière. Les mots se chargent alors d'une valeur spirituelle : « à ne voir que les cieux », transposé par deux expressions imagées différentes traduisant le calme exprimé par le vers français par (أصلى فى ذهلتي وأتلجى).

Les réalités culturelles jouent ici un rôle important. Ainsi «les cieux» faisant partie du monde poétique de **Lamartine** ont pris, dans le poème traduit par Al Attar, une charge symbolique nouvelle.

Le traducteur réussit à créer grâce au poème arabe la même émotion que le poème français, et cela par le recours à une image imprégnée d'un souffle spirituel et

" لقد رأيت كثير/ ولحسست كثيرا/ ولحببت كثيرا،

ثم جئت هنا حيـا لأبحث عن هـدوء (ليتيه)!

فيـا أيها الـوادى الجـميل ! كـن لى ذلك

النهر الذى يذهـب بالنسـيان هموم القـب؛

ففى النسيان وحده منذ اليوم سعادتى ونعيمى"

- **La musique**

Il existe également d'autres marques textuelles de la signifiance méritant d'être examinées pour la traduction poétique, à savoir la musique qui est l'aspect esthétique des éléments composant le poème. Inhérente à l'expression poétique, elle est une sorte de polyphonie où se fondent avec harmonie les images et les sons. Le poème n'est pas uniquement constitué par une sémantique des mots et des phrases mais aussi par le rythme, les effets sonores produits par les mots (assonance et allitération). Le traducteur poète est donc appelé à rendre à la fois le sens du poème et sa valeur mélodique tout en respectant certains critères poétiques.

Or, cette fusion entre images et musique ne se retrouve que rarement dans la traduction en une autre langue, car chaque langue a sa propre esthétique, sa propre musique imprégnées par son univers imaginaire et conceptuel.

Voici l'exemple d'un, très beau passage du poème lamartinien. Il est rendu sous une forme musicale par Al-Attar, par un sens proche de l'original tant par le fond que

libération de sa pensée afin qu'il soit à même d'intégrer les conceptions esthétiques respectives des deux langues en présence. Or, la difficulté réside dans le fait qu'il n'y a pas de véritable correspondance entre deux langues.

Aussi le traducteur doit-il s'approprier l'expérience personnelle de l'auteur. Il devient un intermédiaire entre deux langues, entre deux musiques, entre deux imaginaires, deux religions et deux traditions. Chaque image, chaque son éveille quelque chose en l'âme du poète, et le traducteur nous fait entendre la voix de ce poète tout en lui prêtant la sienne, même si la langue d'arrivée ne découpe pas la réalité de la même manière.

Quant à **Az-Zayyat**, sa métrique en vers libres se caractérise par une liberté totale. Le rythme, calqué littéralement sur le vers français, les qualités musicales de sa traduction se prêtent parfaitement à l'expression poétique et à son goût esthétique.

En effet, la répétition de certains mots et de certains sons rythme la traduction du premier vers.

Lamartine dit : vers 25

« ***J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie :***
Je viens chercher vivant le calme du léthé.
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie :
L'oubli seul désormais est ma félicité. »

Az-Zayyat tente de respecter cette musique du vers par la répétition du mot « كثيرا » pour essayer de serrer de près la structure de la phrase et de la transcrire dans le même rythme que l'original.

Exemple 1 :

« ***Dieu, pour la concevoir a fait l'intelligence :***
Sous la nature en fin découvre son auteur !
Une voix à l'esprit parle dans son silence
Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur ? »

Traduit par **Al-Attar** :

"نفخ الله بالذكـــاء بنى الأرْ — ضِ لكى يهتــدُوا إلى مُوحيهِ
ويُنـــاجُوه ضـــارِعــين إليْهِ — لم يخبْ قطُّ فى الدّنا راجيـــه
إنّ صوتًا يُخاطِبُ الرّوحَ حلْوًا — وَهْىَ غرقَى فى صمْتِها والتّيهِ
آهِ مَنْ لم يسمعْ نداءَ خــفيًا — هُوَ فى قلْبِه صـدى مُلقيـــه"

Le traducteur-poète, appartenant à une culture différente de celle de **Lamartine** et possédant la maîtrise des règles prosodiques inhérentes à sa culture propre, approfondit le message poétique pour parvenir à une équivalence précise où chaque mot révèle un sens du poème.

Du côté des rythmes et des sonorités le traducteur a cherché les meilleures équivalences dans sa traduction poétique. Or, la fidélité au rythme interne implique une infidélité de surface ; c'est pourquoi il a ajouté le second vers.

D'autre part, les sonorités traduisent les sentiments grâce au choix des vocables suggestifs. Notons que les sons des mots ont des résonances affectives analogues à celles que créent les sons musicaux.

C'est là que la traduction de la poésie pose un problème spécifique : elle exige de la part du traducteur la

Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours ;
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours. »

Qui a été ainsi traduit :

"ولكن الطبيعة هنا تدعوك إليها لتتبنك أشواقها. فارتم في أحضانها .
عندما يقلب لك كل شئ ظهر المجن، عندما يخونك كل شيء ويعرض عنـــك. تـــرى
الطبيعة على حالها المعهودة. فالشمس نفسها تشرق طيلة أيام حياتك."

Ici le traducteur, quand il opte pour la prose, a réussi à créer une musique intérieure. Il ne renonce ni aux rimes ni aux effets sonores, deux éléments constitutifs de la langue poétique : ils sont omniprésents, aussi bien dans le poème écrit que dans le poème lu.

- **Le rythme**

Comme la musique, la poésie doit charmer l'oreille par son harmonie, cette dernière peut naître du rythme.

A la différence de la versification française, nous observons dans la traduction arabe d'**Al-Attar** une construction rythmée qui domine tout le poème traduit et qui se fonde sur les règles de la métrique arabe sur l'exemple : "فـــاعلاتن/ مســـتفعلن/ فـــاعلات" « *failatun / moustafilune /failate* ».

Al-Attar a pu restituer le rythme tout en tenant compte de l'ensemble de l'architecture formelle et des modes d'adaptation de cette architecture aux conditions de la langue et de la poésie arabes.

غَامِرَاتٍ سَـاحَ الفؤادِ سَـلَاماً   مُقْصِيَاتٍ عَنْى شَـجَا الأَتْـرَاحِ"

Pour rendre sa traduction plus poétique et suppléer aux nécessités de la rime, il assujettit les mots ou ajoute des périphrases qui n'existent pas dans le poème de départ. Il a préféré ajouter (تميـدُ بالأفْرَاحِ) à la fin du vers au lieu de (تسكـون) pour se plier aux nécessités de la rime. Ainsi les mots sont choisis non seulement pour ce qu'ils expriment mais aussi pour ce qu'ils peuvent évoquer pour le lecteur à travers leurs sonorités (أَتْرَاح - أفْرَاح– أَدْوَاح– نَوَاحى)

Quant à **Kozma**, il a rarement réussi à traduire ces rimes, comme on peut le constater par les exemples suivants.

Exemple 1 :

« *la fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,*
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux.
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit aux murmures des eaux. »

vers traduits par :

" ان خمائل الوادى الفينانة ، بظلها المخيم . دفعتنى لقضاء النهار كله على ضفاف جداولها . فنفسى الحساسة تغفو على أنغام خرير **المياة**. كما يغفو الطفل على صوت **المناغاة**.

Cette traduction ne renferme aucune musique.

Exemple 2 :

« ***Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;***

Comme on a pu le voir, certains mots, en vertu de leurs propriétés acoustiques, possèdent intrinsèquement des virtualités de signification et d'associations.

La signification n'est donc pas uniquement dans la représentation graphique mais aussi dans la sonorité, car la poésie n'est pas un texte qui se lit uniquement avec les yeux : la voix est aussi importante. Cet effet musical participe ainsi au message linguistique et à la qualité esthétique de la poésie.

- **Le rôle de la rime**

Ajoutons qu'une des marques de la signifiance c'est l'aspect phonique et structural des signes linguistiques qui joue un très grand rôle dans la poésie, visant à charmer l'oreille tout en enflammant l'imagination. En effet, la rime constitue un des charmes de la poésie.

Exemple : vers 5, 6, 7 et 8

« *Voici l'étroit sentier de l'obscure vallée :*
Du flanc de ces coteaux pendent des bois épais,
Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée,
Me couvrent tout entier de silence et de paix. »

On trouve cette traduction **d'Al-Attar** :

"هُوَ ذا المسلَكُ الذى ضاقَ ذرْعاً   فى ثنَايَا الوَادِى المُضبِ النوَلحى
تَتَدلُى النابَاتُ حَول حِفَافِيهِ   وتَبْدو مُلْتَفَّةَ الأَنْوَاحِ
بَاعِثَاتٍ إِلَى جَبِينِى فَيناَ   مِنْ غُصُونٍ تميدُ بِالأَفْرَاحِ

Mon âme s'assoupit au murmure des eaux. »

"إن طراءة الجـدولين وبـرودة الظـلال ،

تعقلاني طيلة النهار على ضفافهما الخصيبة ،

أهدهد نفسي على خرير مائها السلسـال،

كما يهدهد الطفل على المناغاة الرتيبـة".

Le traducteur a pris en considération le fait que le sens, l'harmonie et le rythme sont complémentaires dans la réalité poétique.

Un concept abstrait est exprimé à l'aide d'une image concrète tirée de la nature et cela grâce au mariage d'éléments abstraits « النفس » (**l'âme**) et concrets «الطفل » (**l'enfant**). L'état d'âme décrit par **Lamartine** n'est exprimable que par un symbole ou une image tirée du monde matériel. On le retrouve chez **Az-Zayyat** à travers un enchaînement de sonorités « هدهد ». Ici, le choix des mots arabes est certes judicieux. En effet, quand il dit «أهدهد نفسي» il crée une vision imaginaire suggérée à la fois par le mot choisi et par le son des lettres « H.d-H-d »

L'on peut dire que « Had-Hada », semblable à un bercement est une homophonie qui ajoute une valeur poétique tant au niveau des sonorités qu'à celui de l'image. C'est une reformulation heureuse du sens qui se révèle au cours de la lecture, grâce au choix des phonèmes /h/ /a/ et à un jeu d'assonances.

Exemple 1 : (vers 21)
« *Ah ! c'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,*

ainsi traduit par **Al-Attar** :

" آهِ! هَلْ لِي إِلَى هُنَاكَ مَعَادٌ   حَيْثُ أفنى في زاخر الأمواج "

Dans les deux cas l'impression acoustique traduit le sentiment exprimé par le poète (sorte de soupir réprimé).

Le « آهِ » arabe est ici un parfait équivalent de l'exclamation française « *Ah !* », à la fois au niveau du signifiant et du signifié.

Il existe en effet un rapport interne entre le sens et le son, car l'harmonie des mots est un mariage parfait entre son et sens : idée et symbole se trouvent ainsi associés.

La traduction poétique doit tenir compte à la fois du contenu sémantique du contexte et de la valeur phonique des éléments utilisés afin d'augmenter l'effet poétique.

Ainsi, traduire un poème est à la fois une activité linguistique et esthétique de caractère phonique et le traducteur doit rechercher l'effet poétique à travers le sens mélodique des mots.

Exemple 2 :

Dans l'exemple suivant **Az-Zayyat** nous donne une illustration parfaite de toutes les dimensions stylistiques et lexicales particulières au langage poétique :

« *La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,*
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux.
Comme un enfant bercé par un chant monotone,

"إن الله خصك أيها الإنسان بالعقل و الفطنة لكي تتحقق بهما وجوده. فاستجله في <u>صحيفة الطبيعة</u>. فإن في سكونها وهدوئها صوتا يهتف باسمه.

من منا لم يسمع هذا الصوت يدوي في أعماق قلبه؟"

Il a traduit le terme « nature » par une métaphore (صحيفة الطبيعة)où il compare la nature à un tableau qui révèle l'existence d'un Créateur.

Par le choix de la métaphore 'صحيفة الطبيعة', **Kozma** invite le lecteur arabe à méditer, à poursuivre lui-même sa méditation pour découvrir l'auteur de cette beauté qui est le Créateur de la nature.

L'on peut dire ici que **Kozma**, en traduisant ces vers, développe sa vision personnelle mystique et cosmique de la nature. Il analyse le langage poétique par des figures qui sont des entités nées d'un rapprochement des images et des mots.

Si la vi-lisibilité et le recours aux métaphores sont deux caractéristiques du langage poétique, il faut noter ici qu'un poème doit avant tout être sensible aux oreilles.

- **L'oralité et l'impression acoustique dans un poème.**

Comme le poème est un produit oral avant d'être écrit, il y a nécessité d'une approche orale du texte poétique. L'oralité joue un rôle important dans la poésie et cela à travers les effets musicaux du poème.

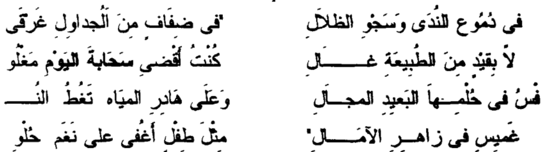
Or, le traducteur, comme le poète doit savoir tirer des effets sonores en recourant à la force suggestive et acoustique des mots.

Exemple 2 :

Lamartine écrit :

« *La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,*
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux.
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux. »

Al-Attar a traduit ces vers par :



Ici le traducteur ne communique pas uniquement le message, mais il essaie de créer en nous une certaine impression grâce au pouvoir symbolique de l'image " سَحَابة " اليَوم " qui signifie la rapidité avec laquelle -sans qu'il s'en rendre compte- le jour passe, et cela au moyen d'une valeur harmonique expressive " سَحَابة ".

Exemple 3 :

Lamartine dit :

« *Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence :*
*Sous la **nature** enfin découvre son auteur !*
Une voix à l'esprit parle dans son silence :
Qui, n'a pas entendu cette voix dans son cœur ? »

ainsi traduit par **Kozma** :

dans un poème ajoute certes une valeur poétique tant au niveau des sonorités et des rythmes qu'au niveau des images.

Si **Lamartine** a recours aux jeux du langage pour évoquer une idée qui est en fait une réalité symbolique, il n'était pas facile pour Al Attar de trouver une équivalence idéale pour cette structure française, à cause des différences stylistiques et métaphoriques. Aussi a-t-il a préféré recréer le poème arabe à la lumière de son interprétation contextuelle plutôt que de chercher l'équivalence sémantique. L'important pour lui est de saisir l'idée et de la reformuler dans sa langue, sans perdre l'effet du texte source, car tout poème implique une originalité marquée par une certaine esthétique.

Quant **Az-Zayyat**, il a rapproché, en traduisant la même strophe, ces deux réalités distinctes : cette opposition permet de saisir les rapports et les points communs entre deux réalités : l'eau et l'âme, entre concret et abstrait. Voici sa traduction.

كذلك جرى نبع أيامى جريان هذين الجــدولين،

ثم ذهب من غير هــدير ولا ســمة ولا رجعة!

ولكن مــاءهما كان صافيا شــديد الصــــفاء،

لما نفسى فلم يتراء في كدرها صفو ولا هنــاء.

L'eau est limpide et l'âme est troublée ; donc il y a ici une opposition. Ajoutons que c'est par rapport à ces articulations symboliques que les mots composant le poème prennent toute leur valeur et leur poids sémantique.

Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour,
Mais leur onde est limpide, et mon âme troublée
N'aura pas réfléchi les clartés d'un beau jour. »

Al-Attar les traduit par :

"وكلا الجدولين في التهدار فاض نبعي ولج في التيار
ثم ولى وليس صوت ولا اسم أو معاد إلى حمى التذكار
فيهما الماء قد ترامى نقيا مشرق السكب مثل شمس النهار
غير أني ، و الهف نفسي ، كئيب ومياهي مربدة الأنوار"

conservant ainsi les deux éléments de la comparaison : l'onde et l'âme. L'équivalence entre « mon âme » mentionnée dans le poème français et " ومياهي " (l'eau), dans la traduction arabe, s'appuie sur une certaine caractéristique commune, à savoir le pouvoir de refléter l'image. " ومياهي" (l'eau) est une métaphore de l'état d'âme du poète. C'est une forme périphrastique qui servira d'ornement imagé.

De même, il traduit « troublée »par une métaphore : "مربدة الأنوار". Notons ici que la richesse de la langue arabe permet à l'art du traducteur de transmettre toutes les nuances requises en vue de produire un effet identique. **Al-Attar** a réussi à véhiculer la pensée de **Lamartine** d'une manière à la fois abstraite **(trouble de l'âme)**, et concrète **(mes eaux troubles)** (ومياهي مربدة الأنوار).

Il a ainsi réussi à exprimer à l'aide d'une métaphore concise l'abstrait (mon âme), soit un ensemble de sentiments, par le concret (l'eau). L'emploi des métaphores

culture à l'autre C'est pourquoi les images symboliques relèvent d'une expérience culturelle · lorsqu'on change de langue on change de culture.

- **Le style imagé**

A cause de la différence des langues et des cultures le traducteur-poète doit également chercher, en traduisant les périphrases, les moyens verbaux et musicaux qui remplacent ces différences de langues et de cultures. Le défi sera pour lui de traduire le poème en tenant compte de l'impossibilité de rendre avec les mêmes mots de l'autre langue à la fois le sens apparent et le sens métaphorique, soit le sens et la signifiance.

Notons que les renvois métaphoriques structurent le sens du poème de **Lamartine** ; or, nous ne pouvons pas appréhender le sens d'un mot si nous perdons de vue ce qu'il évoque.

Ce qui fait de la traduction poétique une activité aux multiples dimensions, c'est le caractère symbolique et stylistique du poème. En effet, un poète utilise les nuances des codes les plus abstraits et fait appel au pouvoir harmonique des images. Ainsi la métaphore que l'on retrouve souvent dans un poème est un phénomène du discours que les poètes utilisent fréquemment. En voici quelques exemples.

Exemple 1 :

Lamartine dit (vers 15 et 16)

« *La source de mes jours comme eux s'est écoulé*

Citons, à titre d'exemple :

« J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie ;
*Je viens chercher vivant le calme du **Léthé**.*
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie :
L'oubli seul désormais est ma félicité »

Quant à **Al-Attar**, il a tenté de remplacer « *Léthé* » par une expression reflétant une idée analogue :

كم تَعَشقتُ فى حياتِى وكم زو — دتْ عَيْنيِ مَرْأى وقَلْبِى شعُورًا
غيْرَ أنِّى رَجعتُ أنراجَ ذاك الـ — عَيْشِ أبْغى إلى الهُدُوءِ مَصيرًا
يَامطلَفَ الجمَالِ باللهِ كُــــنْ لى — شاطئاً للسلُو يــومـاً قَصيــرًا
لَيسَ غيْرُ النّسْيانِ يَملأُ نفســـى — أَملاً واســعاً وَصَبْرًا غَزِيرًا"

Traduisant ainsi la valeur symbolique impliquée par le mot « *Léthé* » désignant le fleuve des Enfers où les âmes puisaient l'oubli par une métaphore dont le sens est assez proche "هُدُوءِ مَصيرًا" (symbole du calme éternel). Veillant à ne pas altérer la puissance d'évocation symbolique du fleuve des Enfers, il a aussi révélé le sens du mot Léthé dans sa plénitude. Sa traduction devient ainsi une explication.

Si la typographie permet de visualiser le poème d'Al-Attar notons que, d'une manière générale, les signes de ponctuation y sont rares.

Comme chaque langue organise le monde selon sa culture et des principes qui lui sont propres, les représentations symboliques évoquées diffèrent d'une

Az-Zayyat et **Kozma** ont traduit le poème de **Lamartine**, en transformant sa forme : le premier en fait des vers libres rimés, le second, une prose poétique.

Rappelons que l'égyptien **Az-Zayyat** est un grand écrivain doué d'une sensibilité poétique et esthétique lui permettant de traduire ce poème. Grâce à la souplesse de son style, sa traduction présente une tonalité esthétique et reflète une musique intérieure. Optant pour le vers libre, il n'a pas toujours respecté l'architecture structurale du poème, (nous trouvons par exemple dans sa traduction arabe en deux strophes composées de cinq vers, au lieu de quatre)[4].

Quant à **Kozma,** il a traduit « le Vallon » en prose : son texte est disposé en paragraphes séparés par des blancs pour rappeler le statut poétique du poème.

De plus, la vi-lisibilité exige que la lecture d'un poème se fasse sans aucune interruption : par des notes explicatives, par exemple.

Le traducteur-poète **Al-Attar** a évité les notes en bas de page, car ces dernières pourraient déconcerter le lecteur en interrompant sa lecture. Toutefois il se peut que le lecteur arabe, moins familiarisé avec la culture française du XIXème siècle, ait besoin d'explications.

C'est pourquoi on trouve chez **Az-Zayyat** et **Kozma** des notes en bas de page.

---

4 - 7ème et 13ème strophes du Vallon.

On est alors appelé à se poser les questions suivantes : dans quelle mesure la forme du poème est-elle importante pour accéder à sa signifiance ?

- Faut-il, pour respecter l'aspect extérieur du poème, procéder à une transposition de la forme du poème à traduire, ou bien procéder autrement en cherchant un compromis avec la vi-lisibilité de l'original ?

- Faut-il traduire avec soin la même forme de poésie lamartienne du XIXème siècle en respectant les règles classiques de versification ?

En observant le poème qui fait l'objet de notre étude, on remarque que « Le Vallon » de **Lamartine** est découpé en strophes de quatre vers chacune avec des rimes croisées (a-b-a-b).

Seul Anwar Al-Attar, traducteur-poète, tente de reproduire cette forme du poème par des vers à rimes plates, en vue de récréer la vi-lisibilité du poème original.

Néanmoins, la poésie ne se réduit pas à une forme précise un poème ne se réduit pas uniquement à la versification, car il existe plusieurs formes d'expression poétique. Plutôt que de s'en tenir aux exigences de la versification, l'essentiel pour le traducteur est d'être fidèle à la musique intérieure, à l'inspiration créatrice et à l'harmonie qui est dans l'esprit du poète.

Or, il existe une poétique de la traduction où le style est en harmonie avec le contenu, car c'est l'esthétique qui fonde la poétique.

La traduction poétique doit non seulement interpréter le sens contenu dans le poème, mais elle doit aussi tenir compte de la forme et de ses rapports internes.

En dehors du sens, la poésie présente certaines caractéristiques que nous désignerons par « signifiance ». Le texte doit être lu à plusieurs niveaux. Outre le niveau sémantique, le niveau sémiotique est l'une des clés de la signifiance. Dans un poème, les récurrences lexicales, sémantiques, syntaxiques et phoniques créent ensemble une atmosphère musicale qui charme le lecteur.

Le traducteur, à son tour, doit repérer ces marques textuelles de la signifiance, en vue de les reproduire sous une forme nouvelle.

La tâche du traducteur consistera donc à reproduire le mouvement créateur du poème à travers une nouvelle création qui lui est propre. On désignera ici par signifiance, la beauté de la forme alliée à la musique des mots.

- **La vi-lisibilité**

Notons tout d'abord qu'on reconnaît la poésie à son aspect particulièr que nous appellerons vi-lisibilité.

Comme le poème se reconnaît à son apparence, la vi-lisibilité a fonction d'engendrer l'effet de poésie grâce à une certaine forme. Ainsi le texte poétique crée chez le lecteur une certaine prédisposition à une lecture et à une signifiance poétiques.

Cette vi-lisibilité est l'une des marques importantes pour accéder à la signifiance du poème.

La surtraduction ici est une tournure culturelle particulière à la langue arabe.

Il a recherché les meilleurs équivalents pour reproduire le rythme intérieur et des sonorités.

Comme on a pu le voir, le traducteur de la poésie ne peut pas se cantonner dans le rôle que lui impose la fidélité au sens, car tout poème, en dehors de son sens littéral, possède un sens moins apparent, qui lui crée en nous une impression esthétique voulue par le poète. Or, lorsqu'on traduit un poème, c'est ce sens-là qu'il s'agit de rendre.

Donc, traduire le sens n'est pas le but essentiel de la traduction en poésie, il existe d'autres facteurs particuliers au langage poétique. La traduction ne saurait se limiter au sens du poème, mais elle cherche à recréer un rapport cohérent entre ce sens et la beauté qui se dégage de tout un ensemble de facteurs constituant la signifiance du poème.

D'où la question qui se pose : traduire un poème est-ce en transmettre le sens ou bien faire de la poésie, c'est-à-dire faire une traduction poétique ?

On en déduit que, pour interpréter un poème et expliciter tout ce qu'il suggère, il faut passer du sens à la signifiance en rendant sensible dans l'autre langue le fonctionnement du langage poétique de la langue d'origine.

II - La traduction de la signifiance :

Dans quelle mesure une traduction poétique tient-elle compte de la beauté et de la musique du vers ?

فألق نفســك فى أحضــانها التى لاتتجافى عنــك،
فإن كل شىء يتنكر لك وينزوى عنك إلا الطبيعة،
فجــوها هــو الــذى ينضــح عــلى الأمـــــل،
وشمســـها هـــى التى تشـــرق عـــلى أيـــامـــك."

Cette redondance explicative d'**Az-Zayyat** alourdit inutilement la phrase tout en sacrifiant la musique. En traduisant les deux vers français en trois vers arabes il n'a été fidèle ni au sens ni à la signifiance. De plus il a ajouté "**فجـوهـا**"(un élément du monde extérieur) pour évoquer la nature.

Exemple 5 :

« *J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie ;*
Je viens chercher vivant le calme du Léthé.
Beaux lieux, ***soyez pour moi*** *ces bords où l'on oublie :*
L'oubli seul désormais est ma félicité »

Ces vers sont ainsi traduits par **Al-Attar** par :

"كم تَعَشقتُ فى حياتِى وكـم زو ذتْ عَيْنيِ مَرْأى وقَلْبِى شُعُورًا
غيْرَ أنِّى رجعتُ أنْراج ذاك الـْـ عيْش أبْغى إلى الهُدُوءِ مصبِرًا
يامطاف الجمالِ بالله كُـــنْ لى شاطِئاً للسلو يـومـاً قصـيرًا
لِيسَ غيْرُ النّسيَانِ يَملأُ نفســى أمَلاً واســعاً وَصَبْرًا غزِيــرًا"

Le traducteur a trouvé une formule particulière à la langue arabe pour rendre le contenu sémantique de cette expression française de supplication « Soyez pour moi » qu'il traduite par "بـالله كُـنْ لـى" signifiant (*je t'en conjure ô Allah*).

"إن نفسى فى هدأة وفؤادى   فى ارتياح يفوق كل ارتياح
لم يعكر صفاءه الألم المر (م)   وما فى حماه من أتراح
والضجيج القصى للكون يفنى   كفناء الأشباح فى الأشباح
مثلما يضعف المدى الصوت فى الأذ   ن تمشت به متون الرياح"

Quant au troisième vers de cette strophe il y ajoute le mot "اشباح" (fantômes) car le bruit mentionné est le fruit de l'imagination du poète qui représente la vie passée comme un son qui s'éloigne : rien ne demeure ; c'est donc une chose irréelle. Ce qui justifie qu'on le retrouve dans le poème arabe traduit par « fantômes ». En outre, la reprise du mot " أشباح فى الأشباح " indique une succession continue.

والضجيج القصى للكون يفنى   كفناء الأشباح فى الأشباح

Exemple 4 :

Il y a un allongement, une surtraduction injustifiée ici, lorsqu'**Az-Ayyat** traduit ces deux vers français du Vallon :

« *Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;*
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours :
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours.»

par :

"ولكن الطبيعة هناك تهيب بك وتحنو عليك!

« *J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie ;*
Je viens chercher vivant le calme du Léthé.
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie :
L'oubli seul désormais est ma félicité »

Ainsi traduit par **Al-Attar** :

كم تَعَشقتُ فى حياتِى وكـــــم زو　　نتُ عَيْنِي مَرْأى وقَلْبِى شُعُورَا
غيْرَ أنّى رَجعْتُ أنزاجَ ذاك الْــ　　عَيْشِ أبْغى إلِى الهُدُوءِ مَصبرَا
يَامطافَ الجمالِ باللهِ كُـــنْ لــى　　شَاطِئاً للسلوِ يــومـاً قَصــيرَا
لَيسَ غيْرُ النّسيانِ يَملأ نفســــى　　**أمَلاً وَاسِــعاً وَصَبرًا غَزِيــرَا"**

Adoptant le procédé d'allongement du vers propre à la poésie arabe, **Al-Attar** traduit « ***ma félicité*** » par deux expressions arabes "أمَــلاً وَاسِـــعاً" et "وَصَـــبْرًا غَزِيـــرًا" qui constituent une surtraduction.

Or, cette exagération est nécessaire à l'équilibre du vers arabe en visant sa beauté formelle : la phrase ainsi allongée tend à se constituer en une unité rythmique.

Exemple 3 :

Dans la traduction de cette strophe :

« *Mon cœur est en repos, mon âme est en silence ;*
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent. »

Adoptant le même procédé, **Al-Attar** a rendu le premier vers par deux vers arabes qui se marient bien avec l'ensemble de la strophe.

voie du rythme et de la musique autant que par le lexique comme en témoigne la traduction de ces vers :

Exemple 1 :

« *La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,*
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux.
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

"فى ضِفَافٍ مِنَ الجداولِ غرقى   فى دُمُوعِ الندَى وَسَجْوِ الظلالِ
كُنْتُ أَقضي سَحَابَةَ اليَوْمِ مَغلّو   لاَ بِقيْدٍ مِنَ الطُبِيعَةِ غـــال
وَعَلَى هَادِرِ المِيَاه تَغُطُّ النُـــ   فسُ فى حُلْمِهَا البَعِيدِ المجالِ
مِثْلَ طِفْلٍ أَغفى على نَغَم حُلْوٍ   غَمِيسٍ فى زاهــرِ الآمَــالِ"

C'est ainsi qu'il a reproduit la comparaison de l'âme et de l'enfant : « ***Mon âme s'assoupit*** » par « **تَغُطُّ النفسُ** », exprimant par là son souci extrême du mot juste au service de l'expression exacte.

Toutefois l'expression « ***le chant monotone*** » a été traduite par « نَغَم حُلْو », il y a là un glissement de sens en vue de produire chez le lecteur un effet identique à celui du vers français.

Mais, en ajoutant dans sa traduction : « **حلمها البعيد المجال** » et « **غَمِيسٍ فى زاهرِ الآمَال** », Al-Attar a eu recours à des expressions imagées pour adapter sa traduction au goût du lecteur arabe.

Exemple 2 :

Parlant de ses traductions poétiques, **MUNTANER** dit : « *ce sont mes créations et je peux les placer sur le même plan que le reste de mes poèmes.* »[3]

Ces vers du **Vallon** :

« *Comme lui, de nos pieds secouons la poussière ;*
L'homme par ce chemin ne repasse jamais ;
Comme lui, respirons au bout de la carrière
Ce calme ***avant-coureur*** *de l'éternelle paix.* »

Kozma les traduit par :

"ولننفض نعالنا كما يفعل هذا المسافر، لأننا لن نمر ثانية فى هذة الطريق التى اجتزناها مملوءة بالغبار. ولنتذوق مثله ايضا فى آخر مرحلة من طريقنا. هذا الهدوء الذى يبشرنا بضجعتنا الأبدية."

Car la paix éternelle est décrite par **Kozma** comme bienfaisante. C'est ce qui justifie l'emploi du verbe "يبشر" (qui annonce une bonne nouvelle) comme interprétation du sens de « avant coureur » c'est-à-dire qui annonce un évènement prochain, sans spécifier sa nature.

- **Allongement et surtraduction du traducteur :**

Une des particularités de la poésie arabe, c'est l'allongement qui consiste à surajouter soit au sens, soit aux termes utilisés.

En voici quelques exemples :

Al-Attar fait une véritable composition musicale tout autant qu'une écriture poétique : il véhicule le sens par la

[3] - MUNTANER, J., « La traduction comme création littéraire », dans Meta, vol. 38, n°4, 1993, p. 638.

ها" هى ذى الطريق الضيقة المؤدية الى ذلك الوادى المظلم:

هنا ، فى أحضان هذه الروابى ، تقوم أشجار تلك الغابات الكثيفة. فترسل ظلها على

وجهى الشاحب. وتحوطنى بسكون مسكر".

Or, ici il y a un glissement de sens : prenant la partie pour le tout, il a traduit « ***mon front*** » par (وجهى الشاحب). En ajoutant l'adjectif "الشاحب" il cherche à surenchérir en vue de transmettre l'état physique de **Lamartine** qui attend la mort.

D'autre part, il traduit « ***silence et paix*** » par "سكون مسكر" : le traducteur change ainsi l'idée qui évoque le calme de la nature et la paix par l'ivresse.

- **L'interprétation subjective du traducteur :**

En poésie, chaque mot a un sens apparent et un sens caché et il peut même exprimer autre chose que ce qu'il semble dire. Dans un poème le mot ne prend sa valeur réelle que par sa relation avec les autres mots. La traduction d'un poème devient donc une interprétation personnelle du traducteur et ne traduit peut-être pas toujours l'un des sens virtuels du poème.

Comme le poème est une œuvre d'art qui s'adresse à bien d'autres choses qu'à la raison, le traducteur doit avant tout ressentir ce qu'il traduit, c'est-à-dire appréhender de l'intérieur les valeurs qu'il doit mettre en lumière en vue d'accéder à l'univers de l'auteur. Il cherche ensuite à les reproduire dans une autre langue en les réinvestissant d'une nouvelle subjectivité.

lequel **Lamartine** entend «reflet» et que **Kozma** interprète par «أن تعنى» signifiant «s'intéresser à».

Voici un autre exemple de contre-sens chez **Kozma**.

« *Suis le jour dans le ciel,* ***suis l'ombre sur la terre*** *:*
Dans les plaines de l'air vole avec l'aquilon ;
Avec le doux rayon de l'astre du mystère,
Glisse à travers les bois dans l'ombre du vallon. »

"دع الطرف يناج الغزالة فى سمائها نهارا. **والأشباح فى محرابها ليلا**: واسبح مع الغيوم على بساط الريح : واخترق غابات الوادى الظليلة مع أشعة ذلك الكوكب الخفى."

Si **Kozma** a fait un choix heureux dans sa traduction où il opte pour « الغزالة » (la gazelle) qui, dans la culture arabe, désigne une des appellations du soleil, toutefois il fait un contre-sens en traduisant « suis l'ombre sur la terre » par (الأشباح فى محرابها ليلا) . Ici, « *ombre* » (absence de lumière) a été interprété par le traducteur dans le sens de (revenant) ou (fantôme), ce qui explique le contre-sens qu'on retrouve dans la traduction de **Kozma**.

- **Le glissement de sens :**

Ces vers de **Lamartine** :

« *Voici l'étroit sentier de l'obscure vallée :*
Du flanc de ces coteaux pendent des bois épais,
Qui, courbant sur ***mon front*** *leur ombre entremêlée,*
Me couvrent tout entier ***de silence et paix.*** »

Kozma qui en a saisi le sens, les a traduits par :

La traduction est fidèle à l'original : « ***L'aquilon*** » est rendu par 'ريح الشمال', (transposition du sens).

« ***L'astre du mystère*** » (**la lune**) a été traduit par 'الكوكب الهادى", laissant une même marge à l'imagination du lecteur : dans les deux cas l'astre n'est pas nommé explicitement. Il a calqué la périphrase en l'adaptant au style arabe, pour pouvoir créer la même impression chez le lecteur arabophone.

Cet exemple montre comment une même expression poétique « ***l'astre du mystère*** » peut véhiculer les charges symboliques dans deux langues différentes.

- **Le contre-sens :**

L'exemple suivant montre que **Kozma** n'a pas pu saisir le vrai sens du verbe « ***réfléchir*** » dans la strophe qui dit :

« La source de mes jours comme eux s'est écoulée :
Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour,
Mais leur onde est limpide, et mon âme troublée
N'aura pas réfléchi *les clartés d'un beau jour.* »

'وأيامي في انسيابها أشبه بهذين الجدولين! فهي تمضي وتتلاشى دون أن يشعر بها الناس. ودون أن تحدث ذلك الخرير العذب! أما نفسي الكئيبة الملتاعة **فهيهات أن تغني بحياة يوم جميل من أيام حياتي**.'

Ce même vers exprime l'idée de façon métaphorique concise. **Kozma** l'a rendu en arabe par un contre-sens dans l'interprétation du verbe « ***réfléchir*** » (*n'aura pas réfléchi*) par

Par ce procédé, **Al-Attar** vise à éveiller implicitement chez son lecteur les sentiments de peur et de solitude éprouvés par **Lamartine** qui se croit au seuil de la mort.

- **Le calque**

Dans la traduction poétique, le traducteur essaie d'être fidèle au sens et de ne pas le trahir. Il est limité par la forme, le contenu et même par les formulations heureuses du poème original.

Az-Zayyat, toujours à la recherche d'une certaine fidélité, a eu recours au calque, pour rester assez proche du poème original, essayant ainsi de reproduire dans sa langue, les effets reposant sur les spécificités de la langue française.

Dans les vers suivants :
« *Suis le jour dans le ciel, suis l'ombre sur la terre .*
Dans les plaines de l'air vole avec l'aquilon ;
Avec le doux rayon de ***l'astre du mystère***
Glisse à travers le bois dans l'ombre du vallon. »
traduits par :

"ثم اتبع الشمس فى السماء والظل فى الأرض،
وطـــر فى الســـهول مع ريـــح الشـــمال ،
وجس مع شعاع هـــذا **الكـــوكب الهادى** ،
خلال الغابات فى ظـــلال هـــذ الـــوادى.

Par " ضعفى", il a voulu souligner l'état psychique de **Lamartine** en exprimant la faiblesse physique du poète qui se croyait toujours à la veille d'une mort prochaine.

Le glissement sémantique exprime ici formellement ce qui est sous-entendu dans le poème. **Al-Attar** a essayé de rendre tout ce qui est dit et évoqué ainsi que ce qui est suggéré.

De même dans le poème lamartinien on trouve :
« *Tes jours, sombres et courts comme les jours d'automne,*
Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux ;
L'amitié te trahit, la pitié t'abandonne,
Et seule, tu descends le sentier des tombeaux. »

Al-Attar le traduit par :

إنَ أيامَك القصارَ العَبوسَا ت كمثلِ الخريف فى الإجهَامِ
تتطوى مثلما يُغيبُ ظلُ فى ثنايا الهضابِ والآكامِ
ثمَ تزوى عنكِ الصداقةُ والعطـ ـفُ يتولى مُوشّحاً بظلامِ
فى طريقِ القُبور تهوينَ حَسرى وتضيعين فى سجونِ القَتَامِ

En optant dans sa traduction pour « مُوشّحاً بظلامِ » (enveloppé d'ombre), **Al-Attar** introduit un sens implicite. En effet, l'association de « مُوشّحاً بظلام » avec « طريق القُبور » (le chemin du tombeau) et « سجون القتام» (les prisons ténébreuses), trois expressions chargées de sombres connotations, devient chez le traducteur inspiratrice de pensées morbides.

Lorsqu'il traduit le discours, le choix de ses mots n'atteint pas le niveau poétique. Or, parmi les caractéristiques du langage poétique, il y a le style qui est le pouvoir symbolique des mots impliquant le sens, et **Kozma,** lui, a eu recours à des mots de la langue courante. Dans l'expression : **الطافح** قلبه بالآمال , même si le sens est clair, il y a une certaine platitude. Or, dans la traduction poétique la beauté doit primer le sens. On en déduit que le choix du lexique poétise le texte et donne cette élégance lexicale qui en fait la beauté.

- **Sens implicite :**

La qualité de l'interprétation d'un poème est à la fois explicite et implicite ; donc la saisie du sens d'un poème ne relève pas de la pure subjectivité.

Lorsque **Lamartine** dit :

« *Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,*
N'ira plus de ses vœux importuner le sort ,
Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,
Un asile d'un jour pour attendre la mort. »

Al-Attar traduit par :

"إيه وَادى الصباء والأحلاَم   إيهِ مَهوَى الإيحاء والإلهام
هب **لضعفى** ملاذ يومٍ قصير   أترَقّبُ فيه دُنوّ حِمامى
لم يعُدْ قلبى السئومُ المعنى   يرتَجى مِنْ عَمايةِ الأيام
أنْ تُعيد المنى إليه عذاباً   مُغرياتٍ بثغرها البسّام"

"إن قلبى المكلوم . المتقطع حبل رجائه حتى من الأمل . لن يزعج الأقدار بعد الآن بابتهالاته كما كان يزعجها من قبل.

ولكن أيها الوادى . ياملواى فى أيام طفولتى ، أفسح لى مجالا –ولو ليوم واحد– فأعيش فى ربوعك فى انتظار المنون".

Le texte n'est pas alors traduit en tant que poème, mais dans une prose incompatible avec la démarche poétique.

Or, comme la traduction poétique est un discours spécifique, le traducteur ne cherche pas ce qui disent les mots mais ce que fait le discours. Tout ce qu'a fait **Kozma**, c'est qu'il a procédé à la dépoétisation du poème, non seulement dans son effet esthétique mais encore dans sa dimension profonde. Ainsi, par une fausse poétisation, il a défiguré le poème.

Voici un autre exemple tiré de la traduction de **Kozma** :

« ***Repose-toi mon âme, en ce dernier asile,***
Ainsi qu'un voyageur qui, le cœur plein d'espoir,
S'assied, avant d'entrer, aux portes de la ville,
Et respire un moment l'air embaumé du soir. »

Ces vers ont été traduits par :

"يانفسى ! خذى حظك من الراحة فى هذا المنزل الأخير كما يأخذ المسافر الطافح قلبه بالآمال. حظه من الراحة. قبل أن يدخل أبواب المدينة. يستنشق هنيهة نسيم المساء المعطر".

fondés sur un non- respect de la métrique, sur un souci d'exactitude lexicale (mot pour mot) et sur un calque syntaxique. Une sorte de calque typographique s'y ajoute : il va à la ligne là où le français va à la ligne, dans un souci d'organisation générale des signifiants où, comme nous le montre l'exemple, le passage est sémantisé.

"تعب قلبى من كل شىء حتى من الأمل،
فلن يثقل بعد اليوم بأمانيه على القـــدر،
فأعرنى يا وادى صباى وأحـــــــلامى،
ملجأ يوم أنتظر فيه موافـــاة حـــمامى"

Respectant à la fois les idées exprimées et la beauté du style, sans toutefois se plier aux exigences de la métrique arabe, **Az-Zayyat** réussit à nous donner une forme de poésie comparable à celle qu'il a traduite. Sa traduction est bien l'œuvre d'un homme de lettres : il respecte le sens et l'exprime dans une langue poétique. Mais, on ne peut pas dire, à proprement parler, que sa traduction constitue un poème au vrai sens du terme.

Quant à **Kozma**, il a traduit « *Le Vallon* » par un poème en prose, tout en conservant la strophe comme unité de signification. Mais il se réfère, pour traduire le sens, à un lexique plus trivial : sous une forme prosaïque, il dépouille le poème français de la mesure et de l'harmonie qui en font le principal charme.

syntaxiques produisent une musique aux rythmes et aux connotations uniques, le traducteur, à son tour, doit savoir tirer des effets sonores au moyen des évocations acoustiques des mots.

Le traducteur-poète doit alors considérer, en plus du sens, l'harmonie et le rythme comme complémentaires de la réalité poétique ; il est nécessaire pour lui de bien saisir à la fois le sens profond et symbolique du message poétique, afin de recréer un effet similaire.

I - La traduction du sens.

Dans quelle mesure un traducteur traduit-il le sens ou le contenu d'un poème ?

- **La fidélité au sens**

Le point de départ de la traduction d'un poème c'est son sujet, son contenu. Toutefois, le sens d'un poème nécessite un mode d'approche différent de tout texte pragmatique. Dans le cas de la poésie, le sens se situe au carrefour de réseaux symboliques d'une grande complexité où tous les aspects du langage sont à prendre en considération.

- **Sens explicite**

Dans l'exemple choisi, le poème français trouve dans la traduction d'**Al-Attar** son équivalent dans un poème élaboré selon les principes traditionnels de la métrique arabe.

syntaxiques produisent une musique aux rythmes et aux connotations uniques, le traducteur, à son tour, doit savoir tirer des effets sonores au moyen des évocations acoustiques des mots.

Le traducteur-poète doit alors considérer, en plus du sens, l'harmonie et le rythme comme complémentaires de la réalité poétique ; il est nécessaire pour lui de bien saisir à la fois le sens profond et symbolique du message poétique, afin de recréer un effet similaire.

I - La traduction du sens.

Dans quelle mesure un traducteur traduit-il le sens ou le contenu d'un poème ?

- **La fidélité au sens**

Le point de départ de la traduction d'un poème c'est son sujet, son contenu. Toutefois, le sens d'un poème nécessite un mode d'approche différent de tout texte pragmatique. Dans le cas de la poésie, le sens se situe au carrefour de réseaux symboliques d'une grande complexité où tous les aspects du langage sont à prendre en considération.

- **Sens explicite**

Dans l'exemple choisi, le poème français trouve dans la traduction d'**Al-Attar** son équivalent dans un poème élaboré selon les principes traditionnels de la métrique arabe.

fait pénétrer le lecteur dans l'imaginaire, sans nommer explicitement l'astre.

C'est cette valeur représentative ou symbolique qui constitue la valeur communicative servant à transmettre le message sous une forme poétique ; c'est ainsi que le traducteur s'approprie l'œuvre traduite.

Alors que la poésie est une expression spontanée de l'âme, la traduction poétique, elle, est un reflet qui se veut, à la fois par son sens et par sa beauté formelle, aussi fidèle que possible au poème initial. Or, les difficultés rencontrées au moment de la traduction sont plus grandes que celles de la création.

Le traducteur sort de la logique de son propre système linguistique pour pénétrer dans la profondeur de la langue source d'une manière non conceptuelle et intuitive. Il tente de recréer un univers poétique dans une autre langue, essayant d'être fidèle tout en s'efforçant de ne pas trahir. Contraint par les effets, la forme et le contenu du poème original, il doit toujours avoir à l'esprit l'effet poétique qui est le produit commun du sens et des sons.

L'art du traducteur-poète consistera à révéler la beauté du poème grâce aux mots employés et à l'agencement de ces derniers. Le poète traducteur peut soit affaiblir et donner une reproduction fade du poème, soit au contraire, recréer une œuvre poétique de talent.

Comme le poète manie la langue comme un instrument complexe dont les multiples cordes, lexicales ou

Ces vers ont été ainsi traduits par **Al-Attar** :

اتْبَعِى النُور فى السَمَاء وَمَاشى الظِ   لَ فى الأَرْضِ وَامرَحَى فى الوِهَادِ

واصعَدِى فى رُبْا النَسيم مع الرِيــ   ح التى لا تَعــى مِن الإنْشــــادِ

وَأملئىَ الغابَ فرْحَةً وَالســـوَاقى   وَاسرَحِى طلْقــةً مِن الأَسفـــادِ

خاصِرى نلك الشُعَاعَ الســـماوىَ   (م)   وَهيًا ارْقُصـى بظـلِ الـــوَادِى

La traduction de ce dernier vers constitue aussi bien un tableau animé qu'un morceau de musique. C'est une forme de syntaxe liée aux lois de l'esthétique musicale.

Dans cette strophe, **Lamartine** invite l'âme du poète à profiter de la nature, à suivre le jour.., l'ombre.., à voler avec l'aquilon et avec le doux rayon de la lune, à glisser dans le bois...

Al-Attar, pour nous communiquer l'effet de la nature apaisante sur **Lamartine**, donne, en traduisant, à l'image une interprétation originale, de sorte à provoquer en nous la même impression, car il met en œuvre une valeur d'ordre esthétique de caractère sonore.

Il reformule le vers selon la réalité symbolique intuitive de l'instant même. Il s'adresse à (l'âme) en l'invitant à s'engager avec ce rayon céleste " **خاصرى** " et à danser " **هيًا ارقصى** ". Comme il n'est pas facile de chercher dans la langue arabe l'équivalent sémantique du vers français, il a procédé à une décomposition et puis à une reconstitution personnelle de l'univers poétique selon sa propre inspiration de l'instant même. En traduisant « ***l'astre du mystère*** » (la lune) par " **الشُعاع السماوىَ** " (le rayon céleste) il

En outre, la traduction d'un poème suppose une véritable recréation poétique. En effet, le traducteur doit tenter d'entrer en communion avec l'état d'âme, la pensée du poète. Ainsi le résultat devient, par l'intermédiaire d'autres sons de l'autre langue, un compromis entre deux musiques grâce à des images qui évoquent d'autres représentations. Nous oscillons alors entre deux champs imaginaires, entre deux rêveries dont le traducteur-poète tente de livrer un double reflet.

Traduire une œuvre poétique c'est donc la trahir d'une manière intelligente, se l'approprier et la transformer en une poésie qui relève à la fois de l'inspiration du poète et du traducteur. Ce n'est en aucun cas une imitation ; c'est plutôt une reproduction, voire une re-création. Or, qui dit création, dit inspiration, et qui dit inspiration, dit jaillissement spontané d'une source réelle. Ainsi le traducteur poétise dans sa propre langue, en respectant le plus possible les vers originaux.

Ceci s'applique à Anwar **Al-Attar** qui exprime l'idée d'une manière esthétique et musicale, dont voici un exemple :

Lamartine dit :

« Suis le jour dans le ciel, suis l'ombre sur la terre :
Dans les plaines de l'air vole avec l'aquilon ;
Avec le doux rayon de l'astre du mystère,
Glisse à travers les bois dans l'ombre de du vallon. »

nature ; cette dernière, confidente et consolatrice, s'associe à ses joies et à ses peines.

« ***Le Vallon*** » qui fait l'objet de notre étude, date de 1819. Modèle de l'élégie lamartinienne, il exprime la nature apaisante, amie et consolatrice, souvenirs et regrets, fuite du temps et hantise de la mort.

Nous examinerons dans cette étude l'opération traduisante ayant pour objet le poème ***du Vallon*** et cela dans le but de mettre en valeur l'option de chacun des traducteurs : sacrifier le sens à la signifiance ou l'inverse, ou bien s'appliquer à respecter les deux.

Particularités de la traduction poétique :

Toute tentative de traduction du fond et de la forme d'une œuvre poétique est périlleuse. Car la traduction poétique est un art qui n'obéit à aucun système et le discours qui l'exprime est une sorte d'art libre ayant ses propres lois. Chaque poème produit un son, une couleur, un mouvement, une atmosphère qui lui sont propres. En dehors de son sens matériel et littéral, tout poème crée en nous une impression esthétique voulue par le poète, et c'est cette impression que le traducteur doit s'efforcer de recréer.

Or, si toute traduction est une trahison, cette évidence joue encore bien plus dans le cas de la traduction d'un poème, car nous nous trouvons devant deux langues régies chacune par un système linguistique qui lui est propre.

du texte poétique par opposition à l'univocité du texte véhiculaire »[2]

Comme tout poème dépasse les limites strictement liguistico-textuelles, le traducteur doit le traduire dans sa totalité et sa tâche consistera alors à transmettre le contenu, à transposer un schéma formel et à créer un texte nouveau à partir du modèle fourni par le poème.

Nous avons choisi des exemples tirés de trois traductions arabes, de la même époque et d'un même poème romantique : ***Le Vallon*** de **Lamartine** :

- celle du libanais Mohamed **Kozma**, en 1933,
- celle du syrien Anwar **Al-Attar**, en 1934, (poète, d' « Al Magmaa al Adabi »)
- celle de l'homme de lettres égyptien Ahmed Hassan **Az-Zayyat** en 1935.

Rappelons que **Lamartine**, célèbre poète romantique du début du XIXème siècle (1790-1869) publia en 1820 son premier recueil, « Les Méditations poétiques », considéré comme étant le premier recueil de poèmes romantiques de la littérature française. Ce recueil de vingt-quatre poèmes exprimait à son époque une sensibilité nouvelle et une vision de l'individu perçu comme un être sensible. Dans une sorte de rêverie mélancolique où la foi s'associe avec la nature et où il traite de plusieurs thèmes dont le principal est celui de l'amour, le poète parle à la première personne. Ces vibrations intimes sont inséparables du sentiment de la

2 - LARANJEIRA, Mario : « Sens et signifiance dans la traduction poétique », dans « Meta » , vol 41, n. 2, 1996, p. 218.

sentiments, pittoresque et sens mélodique du mot et où rythme, harmonie et musique expriment les mouvements de l'âme.

Or, tout ceci exige de la part du traducteur l'écoute d'une musique intérieure, des silences, des instants de méditation, tout cela dans le but de se laisser imprégner par le rythme à la fois extérieur et intérieur qui sous-tend les mots du poème.

Partant du fait que la poésie est un art qui dépasse la parole et vu que le sens en poésie n'est pas uniquement au niveau linguistique, le traducteur se doit de reproduire le système de signifiance de tout le poème, c'est-à-dire son souffle, son rythme et son âme.

Par « signifiance1 » on entend cette unité formelle et sémantique qui doit être lue et interprétée dans une autre dimension dépassant le niveau strictement linguistique pour parvenir au niveau du discours poétique. Le sens esthétique d'un texte poétique est alors envisagé comme un système de signifiances, ces dernières relevant du discours et non de la langue.

Pour mieux comprendre la signifiance, écoutons l'opinion de **LARANJEIRA** : la signifiance « est responsable de l'ouverture de la signification à des lectures multiples, toutes plausibles, et c'est là l'une des marques

[1] - Cette notion de ***signifiance*** fut introduite par Emile Benveniste (1966) et reprise par Mounin, Meschonnie, Folkart et plusieurs autres traductologues.

Introduction

La littérature ne connaît pas de frontières. **Lamartine** (romancier, poète romantique) français a influencé toutes les générations de créateurs de par le monde. Aussi est-il naturel de voir plusieurs traducteurs tenter d'interpréter ses poèmes dans une autre langue.

Comme toute traduction, la traduction d'un poème représente un enrichissement littéraire potentiel, une fenêtre ouverte sur d'autres cultures. En outre, c'est le souffle rénovateur qui fait revivre une tradition littéraire. La traduction poétique est un pont jeté entre les différentes cultures. Ainsi le poème est un art qui transmet de génération en génération les richesses d'une culture et ses formes d'expression avec toute leur charge symbolique.

Or, la poésie où se rencontrent musique et inspiration fondues dans un même souffle, pourrait se définir comme un dépassement de la parole débouchant dans un univers non dialectique. Lire un poème c'est un avant tout découvrir le poète ; mais écrire un poème c'est l'œuvre d'un moment, l'expression d'une saisie intuitive de l'instant, simple écho d'une perception intériorisée. Or, la poésie a toujours été traduite et le sera toujours. Même si elle n'échappe pas à la problématique générale de la traduction, son langage a ses propres lois et ses propres fonctions, par la relation particulière que ce dernier entretient avec le sens. Traduire un poème, c'est recomposer une beauté de caractère phonique où se mêlent spontanéité du langage et des

فينثني قبل أن يدخل نسيم المساء العبق

• • •

فلنخلص من أغلاط الدنيا كما خلص هذا الرجل المجهود ،
فإنا لن نسلك هذه الطريق مرة أخرى ،
ولننتظر منتظرين في آخر المدى المحدود ،
نفحاتِ الموت المبشر بالسلام الدائم

• • •

إن أيامك الكئيبة القصيرة كأيام الخريف ،
تنقص انقاص الظلال من جوانب الهضاب ؛
فالصداقة تغدر بك ، والرحمة تتخلى عنك ،
وتقطع وحدك الدرب إلى عالم القبور

• • •

ولكن الطبيعة هناك تهيب بك وتحنو عليك ،
فألق نفسك في أحضانها التي لا تتجافى عنك ،
فإن كل شيء يتنكر لك ويزور عنك إلا الطبيعة ،
جوُّها هو الذي ينفسح في آمالك ،
وشمسها هي التي تشرق على أيامك

• • •

بالأشعة والظلال لا تزال تحيطها الطبيعة .
طهر قلبك من الغرور الباطل والمتاع الزائل ،
واعبد هنا الصدى الذي كان يعبده فيثاغورس ،
وأرهف أذنك مثله لموسيقى السماء .

• • •

ثم اتبع الشمس في السماء والظل في الأرض ،
وطِرْ في السهول مع ريح الشمال ،
وجُس مع شعاع هذا الكوكب الهادي
خلال الغابات في ظلال هذا الوادي .

• • •

إن الله خلق العقول تدركه ،
فاكتشف في الطبيعة خالق الطبيعة ؛
فإن صوتاً لا يني يُحدث المرء عن ربه ،
ومن ذا الذي لم يُصخْ إلى هذا الصوت في قلبه ؟

الزيات

كما يُهدهدُ الطفل على المناغاة الرتيبة (1)

• • •

آه، حبذا المقام هنا بعيداً من الناس وحيداً مع الطبيعة ؛
يحيط بي سور أخضر من رياض الأرض ،
ويقوم حواليّ أفق محدود فيه مجال البصر ،
فلا أسمع غير همس الموج ولا أبصر غير وجه السماء.

• • •

لقد رأيت كثيراً وأحسست كثيراً وأحببت كثيراً
ثم جئت هنا حيّاً لأبحث عن هدوء (ليثيه)! (2)
فيا أيها الوادي الجميـــل : كن لي ذلك
النهر الذي يُذهب بالنسيان هموم القلب ؛
من النسيان وحده منذ اليوم سعادتي ونعيمي

• • •

إن قلبي في رخاء، ونفسي في سكون ،
وإن ضوضاء العـــالم لتمحى قبل أن تصل إليّ
كالنغم البعيد يخفت على طول المدى
ثم لا يقع منه في الآذان إلا صدى

• • •

من هـــذا المقام ومن خلال ذلك الغمام
أرى الحياة حولي تنوص في غيابة الماضي ،
لم يبق ماثلاً غير الحب يقوى ويتجدد ،
كالصورة الكبيرة تبقى على اليقظة من حلم تبدد

• • •

استروحي يا نفس في هـــذا الملجأ الأخير ،
كالسافر اللاغب يجلس على باب المدينة ،
وقلبـــه زاخر بالأمل والطمأنينـــة ،

---

(1) الرتيبة التي تسير على نمط واحد : monotone
(2) Léthé هو فيما تزعم الأساطير الوثنية نهر من أنهار الأعير Les enfers وهو مقام الأرواح بعد الموت ، تشرب منه هذه الأرواح فتنسى ماضيها ، وليثيه معناه النسيان

الوادي

LE VALLON

لشاعر الطبيعة والجمال لامرتين

— . —

تعب قلبي من كل شيء حتى من الأمل .
لن يثقل بعد اليوم بأمانيه على القدر ،
فأعرني يا وادي صباي وأحلامي ،
ملجأ يوم انتظر فيه موافاة حمامي

• • •

ذلك هو الممر الضيق يضرب في حنايا الوادي ،
والغابات الكثيفة تقوم على سفوح الربى ،
وأدواحها الحانية تلقي الظلال على جبيني
فتملأ شعاب نفسي بالسكون والغبطة

• • •

وهناك جدولان اختفيا تحت أعراش الخضرة ،
يرسمان في انسيابهما منعطفات الوادي ،
ثم يمتزج منهما الموج بالموج والخرير بالخرير ،
ويفنيان وهما من النبع على مدى قصير

• • •

كذلك جرى نبع أيامي جريان هذين الجدولين ،
ثم ذهب من غير هدير ولا ضجة ولا رجعة !
ولكن ماءهما كان صافياً شديد الصفاء ؛
أما نفسي فلم يتراءَ في كدرها صحو ولا هناء :

• • •

إن طراوة الجدولين وبرودة الظلال ،
تعللانني طيلة النهار على ضفافهما المحمية ،
أهدهد نفسي على خرير مائهما السلسال ،

وَالمُلقي الغابَ فَرحةً وَالسَّواقي   وَالذُّرى حَلقةً مِنَ الأشنادِ

خاطري ذلكَ الشُّعاعَ السماويّ (م) وَحبٌّ ارقُصي بظلِّ الوادي

●●●

نَفَخَ اللهُ بالذَّكاءِ بَني الأرْ   ضِ لكي يهتدُوا إلى مُوجِدِه

وَيُناجوهُ ضارِعينَ إليهِ   لم يجبْ قطُّ في الدُّنا راجيهِ

إنَّ صوتاً يخاطِبُ الرُّوحَ حُلواً   وَهيَ غرقى في صمتِها والتيهِ

آهِ مَنْ لم يَسمعْ نداءً حبيباً   هوَ في قلبِهِ صدى مُلقيهِ

دمشق   أنور العطار

من الجمع الأدبي

●●●.

مثلما يجنح المسافر وانقا ... بَ مَليّاً من الزمام المريح
هادئ البال قد تهنّأ لمّا ... بلغ القصد بعد سيرٍ طليحِ
راح يستنشق الهواء عبيراً ... في مساءٍ بالنافحاتِ طفوحِ

•••

مثله فلنسر غبار خطانا ... ما لنا رجعة إلى ذي الطريقِ
مثله فلنشمّ في غابة العمـ ... ـرِ أريجاً من الصفاء العميقِ
حلمُ عيشنا يمرّ ويمضي ... غيرَ حلوِ الرؤى وغيرَ أنيقِ
ما بهِ جدّةٌ يرفّ سناها ... وهو عمرٌ بكلّ رثٍّ عتيقِ

•••

إنّ أيّامكِ المختار انتهينا ... تِ كمثلِ الخريف ولا احتفاءِ
تنطوي مثلها تجيء خلا ... لَ ثنايا العشبِ والآكامِ
ثمّ تروى على الصداقة والعطـ ... ـفَ بيولى توشّحاً بظلامِ
في طريقِ القبور تهوين حسرى ... وتضيعين في سجونِ القتامِ

•••

بيدَ أنّ الطبيعة الرحبة الغا ... بِ تناديكِ في حنانٍ عظيمِ
فاغمسي روحكِ البهيّة فيها ... فهي أخلى من كلّ قسرٍ وضيمِ
فإذا ما عبرتِ من عالم البؤ ... سِ وما في مطافهِ من همومِ
فارجعي القهقرى إليها ترى عا ... لمَ حبٍّ قد ضمّ كلّ مرومِ

•••

فهي توليكِ طيبها وسناها ... وتقي من الآثامِ هوالكِ
أنصتي للصدى العميق دويّاً ... غورهُ قد نامه صدى الأملاكِ
فاعبديهِ وقدّسيهِ طويلاً ... إنّ فيهِ ما تشتهيهِ مناكِ
أرهفي أذنكِ الفطينة تستمـ ... ـعْ ستاراً نشائدَ الأفلاكِ

•••

ابتغي النورَ في السماء وامشي الـ ... ـظلَّ في الأرضِ والمراحِ في الوهادِ
واستدري في ربا النسيم مع الريـ ... ـحِ التي لا تمرّ بين الرشادِ

غير أني يا المنتشي، كئيبٌ ومساءٍ مزبدةِ الأنوارِ

•••

في ضفافٍ من الجدولِ الرقراقِ في دموعِ الندى ورقصِ الظلالِ
كنتُ أمشي سحابةَ اليومِ تتلو لا بعيدٍ من الطبيعةِ غالِ
وعلى هادرِ المياهِ تغني الـ شمسُ في ظلها البعيدِ الجمالِ
مثلَ طفلٍ أغفى على نغمٍ حلـ ـوٍ تخيسَ في زاهرِ الآمالِ

•••

آهِ! هل لي إلى هناك معادٌ حيثُ أمشي في زاخرِ الأمواجِ
إنَّ عيني تهفو إلى، ذلك الأفـ ـقِ وتهوى تزاحمَ الأمواجِ
ليتني في رحى العنيفةِ أبقى سادرًا في بقاعها والفجاجِ
ثمَّ أرنو إلى السموات ميغرًا يا أسألُ في دهشتي وأناجي

•••

كم تشققتُ في حياتي وكم رو دتْ عيني مرائي وقلبي شعورا
غيرَ أني رحمتُ أفراحَ ذاك الـ عيشِ أمشي إلى الغدوِ مصيرا
يا معطافَ الجمالِ بالله كن لي شاطئًا هادئًا يومًا قصيرا
ليس غيرُ الشبابِ يملأُ نفسي أملاً واسعًا وصبرًا غزيرا

•••

ـتُ نفسي في هداةٍ وفؤادي في ارتياحٍ يفوقُ كلَّ ارتياحِ
لم يعكرْ صفاءَهُ الألمُ المرُّ (م) وما في رحلهِ من أتراحِ
والصحيحُ القصيُّ للكونِ يبقى كغناءِ الأشباحِ في الأشباحِ
مثلما يضعفُ المدى العذبُ في الأذ نِ تمشتْ به متونُ الرياحِ

•••

قد رأيتُ الحياةَ بين الغيومِ تتوارى في ثنايرِ الوهومِ
ويضيعُ البريقُ منها ويخفى خلفَ سترٍ من الزمانِ القديمِ
غيرَ باقٍ منها سوى الحبِّ يبدو في إطارٍ من الجمالِ عظيمِ
و...ـدهُ ثابتٌ لدنْ قد أوى الـ ـقلبُ من خلفِ العميقِ المسمومِ

•••

نفسي رقي على النغرِ الـ في ولودي به لكي تستريحي

من طرائف الشعر

الوادى

لصوت الطبيعة الصارخ ألفونس دى لامارتين

للشاعر الدمشقي أنور العطار

« قل إلى الذي طعنني الحب وطعني الألم ،
وجئت من حياتي متاعب جمة هنا
العاصفون ... الحب ، وحرقة الخلف ،
ومضني الهم ، وعبث الأيام ! »

إيه وادي الصبا والأحلام   إيه مهوى الإيحاء والإلهام
هات لي منك ملاذ يوم قصير   أرتقب فيه دنو حمامي
لم يعد قلبي المشوق للمنى   يرتجي من مخابئ الأيام
أن تعيد للمنى بجيد عذابا   مترعات بنغرها البسام

•••

هو ذا المسلك الذي ضاق ذرعا   في ثنايا الوادي الخصيب النواحي
تتدلى الغابات حول جانبيه   وتبدو ملتفة الأدواح
باعثات إلى جبيني فيئا   من غصون تميد بالأفراح
غامرات ساح الفؤاد سلاما   منصبات على شجا الأتراح

ها هما جدولان في قدم البيد المنتشر تسرب الأعشاب
وربما في السير مختلط الخضرة وتسري حار بترعى العشب
مزجا في هنيهة ناغم الماء   بجوٍّ كالمادر الصخاب
ثم غابا عن العيون وضاعا   في خفي المدى وخافي الرحاب

•••

ولكالجدولين في الهدار   فمضت بي وكلح في الغبار
ثم زالت وليس صوت ولا اسم   لم تعد إلى حي ... كأن
فيها الماء قد ترتلى حب   مشرق تكسبت نحو النهار

إن الطبيعة لم تزل كما كانت عليه بالأمس. ترشدنا تارة بنور حقيقتها، وتضللنا أخرى. فلا تأسف أيها الإنسان لكل ما تضيعه من متاع الحياة الدنيا. وتعال نسمع معك أصداء وألحان تلك الموسيقى العلوية كما كان يسمعها «فيثاغورس»(1) من قبلك.

• • •

دع الطرف يتابع الغزالة في سباتها نهارا والأشباح في تجوالها ليلا: واسبح مع الغيوم على بساط الريح: واخترق غابات الوادي الظليلة مع أشعة ذلك الكوكب الحمي.

• • •

إن الله حباك أيها الإنسان بالعقل والعاطفة لكي تحقق بهما وجوده. فتستجليه في صحيفة الطبيعة، فإن في سكونها وهدوئها صوتا يهتف باسمه

فمن منا لم يسمع هذا الصوت يدوي في أعماق قلبه؟

بيروت — محمد كرم

---

(1) هو [illegible]
[illegible]
[illegible]

اني أحب أن أجيء غدي . وأن أبتعد عن الناس لأستمع خرير المياه . ولأتمتع بزرقة السماء .

•••

لقد رأيت في حياتي أموراً كثيرة . وشعرت باحساسات جمة . وملأت أيامي عشقاً . والآن جئت أستوحي الطبيعة في صمتها الشامل . أيتها الأماكن البهيجة الجميلة ! كوني لي تلك الصفاف التي ينسى الانسان قربها كل شيء . فقد أصبح سر سعادتي في النسيان .

•••

هنا يطمئن قلبي : هنا ترتاح نفسي : هنا تلفظ ضوضاء العالم البعيد أنفاسها الأخيرة كما يلفظ الصوت البعيد أنفاسه حين تبعده المسافة قبل أن يصل مع النسيم الى الأذن الحائرة .

•••

من هنا . ومن خلال هذه الغيوم الصافية . أرى ماضي حياتي بمسراته وآلامه . تاركا في نفسي ذكريات حية لحبي كما تترك اليقظة في نفس المستيقظ صور خيالات حية لحلم لذيذ قد استفاق منه .

•••

يا نفسي ! خذي حظك من الراحة في هذا المنزل الأخير كما يأخذ المسافر المفعم قلبه بالآمال . حظه من الراحة . قبل أن يدخل أبواب المدينة . يستنشق نفحة نسيم المساء المعطر .

•••

ولننفض نعالنا كما يفعل هذا المسافر . لأننا لن نعود ثانية في هذه الطريق التي اجتزناها ملوثة بالغبار . ولنتذوق مثله أيضاً . في آخر مرحلة من طريقنا . هذا الهدوء الذي يبشرنا بضجعتنا الأبدية .

•••

أيها الانسان ! ان أيامك المعدودة . التي تتعب في حلكتها وقصرها أيام الخريف . تنحسر عنك كما ينحسر الظل عن جوانب الهضاب . فالصداقة تخونك . والرحمة تعرض عنك . الى أن تتركك في طريق القبر وحيدا .

•••

ولكن الطبيعة هنا تدعوك اليها لتحبك أشواقها . وتنام في أحضانها .

عندما يخلب لك كل شيء . تطهر الجبن . عندما يخونك كل شيء . ترحب بك . ترى الطبيعة على حالها المعهودة . فالشمس نفسها تشرق على أيام حياتك .

•••

الوادى

للشاعر الفرنسى لامرتين

ان قلبي المكلوم . المتقطع حبل رجائه حتى من الأمل . لن يزعج الأقدار بعد الآن بابتهالاته كما كان يزعجها من قبل .
ولكن أيها الوادى . يا مأواى فى أيام طفولتى . افسح لى مجالا ولو ليوم واحد — فأعيش فى ربوعك فى انتظار المنون .

* * *

هاهى ذى الطريق الضيقة المؤدية الى ذلك الوادى المظلم :
ها . فى أحضان هذه الروابى . تقوم أشجار تلك الغابات الكثيفة . مترسلة ظلالها على وجهى الغاضب . وتغمرنى بسكون مسكر .

وهناك جدولان يجريان تحت « جسور (٢) » من الأعشاب المخضرة . فيرسمان فى انسيابهما تعاريج الوادى ومنحدراته .
وتراهما بين الفينة والفينة يمزجان تموجاتهما المصبية بألحان خريرها العذبة . ثم يتلاشيان قريبا من المنبع . بعيدا عن أعين الناس .

* * *

وأيامى فى انسيابها أشبه بهذين الجدولين ! فهى تمضى وتتلاشى دون أن يشعر بها الناس . ودون أن تعيد ذلك الخرير العذب !
أما نفسى الكئيبة الملتاعة فهيهات أن تغنى بحياة يوم جميل من أيام حياتى .

* * *

ان خمائل الوادى الفينانة . يظللها النسيم . دعتنى لقضاء النهار (٣)
كله على ضفاف جداولها . فنفسى الحساسة تغفو على أنغام خرير المياه . كما يغفو الطفل فى مهده على صوت المناغاة .

* * *

هناك تحوطنى الطبيعة بأسوار من العشب الأخضر . وبأفق محدود . لكنه فسيح لناظرى .

---

١) نظم لامرتين هذه القطعة الشعرية [illegible] فى أواخر عام ١٨١٩ . بعد أن أقام فى الوادى المسمى Férouillet سنة كاملة .
٢) أصل هذه الكلمة Ponts وقد [illegible] .
٣) هنا يتذكر الشاعر يوما مشرقا كاد يموت فيه غرقا فى بحيرة [illegible] لولا [illegible] .

Déclinent comme l'ombre au penchant des coteaux ;
L'amitié te trahit, la pitié t'abandonne,
Et seule, tu descends le sentier des tombeaux.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime ;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours :
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours.

De lumière et d'ombrage elle t'entoure encore :
Détache ton amour des faux biens que tu perds ;
Adore ici l'écho qu'adorait Pythagore,
Prête avec lui l'oreille aux célestes concerts.

Suis le jour dans le ciel, suis l'ombre sur la terre :
Dans les plaines de l'air vole avec l'aquilon ;
Avec le doux rayon de l'astre du mystère,
Glisse à travers les bois dans l'ombre du vallon.

Dieu, pour le concevoir, a fait l'intelligence :
Sous la nature enfin découvre son auteur !
Une voix à l'esprit parle dans son silence :
Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur ?

J'aime à fixer mes pas, et seul dans la nature,
A n'entendre que l'onde, à ne voir que les cieux.

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie ;
Je viens chercher vivant le calme du Léthé.
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie :
L'oubli seul désormais est ma félicité.

Mon cœur est en repos, mon âme est en silence ;
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent.

D'ici je vois la vie, à travers un nuage,
S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé ;
L'amour seul est resté, comme une grande image
Survit seule au réveil dans un songe effacé.

Repose-toi, mon âme, en ce dernier asile,
Ainsi qu'un voyageur, qui le cœur plein d'espoir,
S'assied, avant d'entrer, aux portes de la ville,
Et respire un moment l'air embaumé du soir.

Comme lui, de nos pieds secouons la poussière ;
L'homme par ce chemin ne repasse jamais ;
Comme lui, respirons au bout de la carrière
Ce calme avant-coureur de l'éternelle paix.

Tes jours, sombres et courts comme les jours d'automne,

Le Vallon

Lamartine

Mon cœur, lassé de tout, même de l'espérance,
N'ira plus de ses vœux importuner le sort ,
Prêtez-moi seulement, vallon de mon enfance,
Un asile d'un jour pour attendre la mort.

Voici l'étroit sentier de l'obscure vallée
Du flanc de ces coteaux pendent des bois épais,
Qui, courbant sur mon front leur ombre entremêlée,
Me couvrent tout entier de silence et de paix.

Là, deux ruisseaux cachés sous des ponts de verdure
Tracent en serpentant les contours du vallon :
Ils mêlent un moment leur onde et leur murmure,
Et non loin de leur source ils se perdent sans nom.

La source de mes jours comme eux s'est écoulée .
Elle a passé sans bruit, sans nom et sans retour,
Mais leur onde est limpide, et mon âme troublée
N'aura pas réfléchi les clartés d'un beau jour.

La fraîcheur de leurs lits, l'ombre qui les couronne,
M'enchaînent tout le jour sur les bords des ruisseaux
Comme un enfant bercé par un chant monotone,
Mon âme s'assoupit au murmure des eaux.

Ah ! c'est là qu'entouré d'un rempart de verdure,
D'un horizon borné qui suffit à mes yeux,

Sens et signifiance dans la traduction d'un poème

المعنى والنواحي الجمالية في ترجمة الشعر

Mona HACHEM

Professeur-adjoint
au
Département de langue et de littérature françaises et de traduction.
Université Al-AZHAR

Le Caire



ملخص
مشكلة الاستعمار في مسرح برنارد داوييه

د. فيفي فريد مكسيموس (*)

قامت الباحثة في هذا البحث بتحليل أربع مسرحيات للأديب المسرحي المعاصر برنارد داوييه. وهو كاتب تأثر كثيرا بالمشكلة الأفريقية وبمدى ما كانت تعانيه بلاده (كوت دي فوار) من استغلال الاستعمار الأجنبي.

وقد أبرزت الباحثة المحتوى التاريخي للمسرحيات الأربع مبينة دور الكاتب في الكشف عن مدي الفساد واستغلال الثروات الخاصة ببلاده، وكيف أنها تعرضت للظلم والعبودية. كما أبرزت الباحثة مدي تسخير ضعاف النفوس من مواطني كوت دي فوار ليحقق المستعمر أغراضه وأهدافه.

وقد حرصت الباحثة على تحليل الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في هذه المسرحيات الأربع، مؤكدة على أن مسرح الكاتب مسرح ملتزم، وعامل مساعد في التوعية والتعليم والنضال الوطني.

(*) مدرس اللغة الفرنسية بأكاديمية الفنون – مصر

- **DUVIGNAUD, (Jean) :**
  * Cité par Camille Herrmansin. "Bibliographies théâtrales", Centre de Recherches théâtrales de Bruxelles, 1977.
  * Cité par Georges Jean , in "Le Théâtre", Éditions du Seuil, Paris, 1977.
- **RYNGAERT, (Jean-Pierre) :**
  "Introduction à l'analyse du théâtre". Bordas, Paris, 1991, 164 pages.
- **SORIAN, (Étienne) :**
  "Les deux cent mille situations dramatiques". Flammarion, 1950.
- **UBERSFELD, (Anne) :**
  "Lire le théâtre". Éd. Sociales, Paris, 1978.

IV. Revues :

* "Littérature de Côte d'Ivoire", I. "La Mémoire et les Mots". Notre Librairie No.86, Janvier-Mars 1987, 149 pages.
* "Littérature de Côte d'Ivoire", II. "Écrire aujourd'hui". Notre Librairie No.87. Avril-Juin.

"L'Afrique des Africains". Éd. du Seuil, 1964, 314 pages.

II. Ouvrages concernant le Théâtre :

- **BAKARY, (Traoré) :**
  * "Le rôle social du théâtre africain", Le théâtre Négro-africain, Paris - Présence Africaine, 1971.
  * "Le théâtre africain de l'école William Ponty", actes du colloque sur le théâtre négro-africain, O.P.C.
  * "Le théâtre africain : réalité et perspectives".
- **CÉSAIRE, (Aimé) :**
  Cité par Barthélémy Kotchy, in Discours inaugural, Actes du colloque sur le théâtre négro-africain, Éditions Présence Africaine, Paris, 1971.
- **DIOP, (Alioune Oumy) :**
  "Réflexions sur le théâtre africain précolonial et contemporain", stage - Séminaire Interafricain de Théâtre (ICA), Abidjan, 20 Juin - 20 Juillet 1978.

I. Corpus :

1) Monsieur Thôgo-Gnini. Éd. Présence Africaine, 1970.
2) Les Voix dans le Vent. Éd. Clé - Yaoundé, Dakar - Abidjan, 1970.
3) Béatrice du Congo. Éd. Présence Africaine, 1971.
4) Iles de Tempête. Éd. Présence Africaine, 1973.

II. Ouvrages généraux :

- **CHEVRIER, (Jacques) :**
  * "La Littérature Africaine". Hatier, Paris, 1990.
  * "Littérature d'Afrique Noire". Nathan, 1998.
  * "La Littérature Nègre". Armand Colin, Paris, 1984, 1999.
- **JANNET, (Claire-Neige) :**
  "Les écrivains de la négritude". Ellipses Éd. Marketing S.A., 2001, 127 pages.
- **PAGEARD, (Robert) :**
  "Littérature Négro-Africaine d'expression française". L'école, Paris, 1979, 127 pages.
- **WAUTHIER, (Claude) :**

Bibliographie

avec le contexte social. C'est pourquoi les premières pièces qui évoquent quelques problèmes de la mutation issue de la rencontre brutale des deux civilisations différentes, se révèlent limitées : elles s'attaquent à des questions superficielles, sans mettre en cause les structures fondamentales qui les ont engendrées ou sans souligner les rapports qui existent entre elles.

Dadié a retracé avec beaucoup de lucidité les transformations socio-politiques et économiques vécues par ces peuples. En revanche, Dadié va mettre à nu tout le mécanisme du système colonial ou néocolonial.

Nous verrons, sous couleur de traité d'amitié de l'un ou l'alié-nation d'un autre. Le théâtre de Dadié se présente alors comme une véritable satire politique. C'est un théâtre de conditions sociales ... et particulièrement critique, et qui appelle notre adhésion. Il assume une fonction : Il devient un facteur de prise de conscience, une arme de lutte, un moyen d'éducation.

D'autre part, Toussaint-Louverture, acculé par le silence de Bonaparte qui effectivement ne répond pas à ses voeux (désir de maintenir éternellement la présence française dans le pays), se décide à élaborer une nouvelle constitution qui donne désormais à l'Ile un statut particulier. Cette constitution qui devait plaire à Bonaparte a produit l'effet contraire, et Bonaparte décide de reconquérir Saint-Domingue.

C'est un aliéné qui a subordonné l'avenir de son pays aux intérêts de l'étranger. La détention de Toussaint-Louverture fut une humiliation. Il se fiait totalement à Napoléon qui n'a nullement fait cas de sa bonne foi et l'a fait arrêter et incarcérer dans des conditions
inhumaines. Iles de Tempête est une leçon d'histoire Toute vraie liberté ne se négocie pas, elle se conquiert. La pièce dénonce ainsi l'abdication de la dignité nationale au profit de l'ex-colonisateur.

Conclusion : Toute la production dramatique de Bernard Dadié surtout celle de 1966-1974 est en correspondance

> **ingrats. Ah ! si les Français de France savaient ... ils feraient moins de boucan sur le sort des pauvres nègres ! C'est nous qui sommes à plaindre"** (1)

Nous passons ensuite au quatrième tableau, Dadié nous montre les nègres qui viennent d'être affranchis, grâce à Dessalines. Seule une indépendance réelle peut permettre de contrôler la situation ... Actuellement, tous les pouvoirs réels sont détenus par les colons puisque Toussaint-Louverture ne fait pas confiance aux nègres :

> **"Toussaint : Enfin, Dessalines, voyons ! quelle place de choix pouvais-je offrir aux nègres affranchis sans spécialité et sans capitaux, pour mettre le pays en valeur ... quel nègre a jamais de sa vie tenu un budget comme le tiennent les autres ? " (2).**

A force de déposséder les paysans en faveur de ses colons, il connaît bientôt dans le nord du pays des agitations.

---

(1) *Op.Cit.*, p.44. (tableau III).

(2) *Op.Cit.*, pp.64,65. (tableau IV).

la situation de Haïti réclamant sous la direction de son chef Toussaint-Louverture quelque épanouissement socio-politique. Toussaint-Louverture s'élève contre le retour à l'ancien régime. Dadié nous situe tantôt en Europe, tantôt en Afrique ou en Amérique.

Ex. : L'exil de Napoléon et celui de Toussaint-Louverture.

On est en pleine période d'esclavage. Toutes les tentatives d'affranchissement trouvent une forte résistance de la part des colons qui ne peuvent se passer de l'exploitation du Nègre ... affirme l'agent recruteur, il y a facilité de faire rapidement fortune : **"d'acquérir des terres"** (1). Nous sommes en plein période d'esclavage.

Dadié met donc en scène la famille prototype du colonisateur : M. et Mme Durocher, et le commissaire. Les nègres sont naturel-lement paresseux

> "Madame Durocher : **Il faut sans cesse être sur leur dos. Une paresse congénitale vous tournez la tête, ils se tournent les pouces. Et voleurs, menteurs, sournois,**

(1) Iles de Tempête, Présence Africaine, 1973, p 10

> **Monopole de la navigation, monopole de la traite, et monopole de la mort ... Et tout ça sous le couvert de mener des âmes au Bon Dieu ... la belle duperie ... je veux interdire la traite ... Toutes les traites. Pourquoi veulent-ils toujours que leur richesse ait pour assise la pauvreté des autres ? "** (1).

C'est une prise de conscience et une révolte. Sentiment de réveil. Dona Béatrice, de plus en plus meurtrie par le malheur du peuple ... incite à la révolte. Partout s'élèvent des cris de libération. Dadié dénonce, dans cette pièce, la coopération afro-européenne.

Cette même idée se retrouve dans L'Iles de Tempête où Toussaint-Louverture coopère avec le Blanc contre les intérêts de ses compatriotes.

L'histoire sert de cadre aux événements et la pièce se situe en 1802. En Amérique dans les Iles, et précisément à Saint-Domingue, à l'époque où la France rétablit l'esclavage. L'histoire sert de toile de fond : C'est

(1) *Op Cit*. p 122 (Acte III, 3ème tableau)

> **prétendus frères chrétiens s'infiltrer partout.**
> **Bientôt nous vivrons tous sous le joug de l'étranger si cela n'était déjà. Nous avons le devoir de prévenir, de nous battre et nous nous battrons"** (1).

Le roi et Joao Texeira, homme du Zaïre, une lettre à la main, ont vu que de leur devoir de mettre sa majesté en garde contre les prétentions bitandaises, et de se mettre à son service et au service de leur pays ... Le roi outragé décide de remettre en question les accords ... *"tout doit changer"* ... *"les Bitandais, la peste !"*.

> **"Oui Texeira, j'ai compris. Il faut que tout change. Les Bitandais. Susciter la guerre civile, alimenter la guerre civile, miner mon trône, me sourire, me décorer ... La ruse ! le mensonge ! Et les seules victimes nous ! Les armes distribuées ne tuent que les hommes du Zaïre ... Après, il faut leur payer et les armes et la poudre et leurs soldats ...**

---

(1) *Op.Cit.*, p.87. (Acte II, 1er tableau).

> **"La richesse du pays, Majesté, l'extrême richesse du pays ... un pays à civiliser ... Majesté, à civiliser"** (1).

Alors le roi donne l'ordre de la conquête coloniale. C'est la période de l'occupation ... Diego, avec les autorités politiques de son pays ont effectué un programme en vue d'exploiter le Congo. ainsi, une mainmise sur tous les départements importants que voici : la santé, l'éducation, l'agriculture, l'économie. Ils emploient tous les moyens, afin d'arriver à leur fin. Le roi congolais devient un jouet entre les mains des Bitandais....

Devant l'abdication totale de la personnalité africaine mani-festée par le roi, Dona Béatrice s'insurge contre le Mani Congo :

> **"Pour ces morceaux de ferrailles, on sème la désolation dans le pays ... Tout accord avec le Bitanda est un accord d'intérêt ... L'excès de pouvoir aveuglerait-il ? Nous voyons les**

(1) *Op.Cit.*, pp.49 et 51 (3ème tableau).

Le drame se répartit en trois actes qui relatent l'histoire de ce pays : depuis la conquête du Congo, ensuite l'occupation du pays par les Bitandais, dernièrement, la prise de conscience. La population est hostile à cette présence étrangère ; le roi, au contraire, se montre accueillant, se référant aux principes de l'hospitalité : **"Tout étranger est envoyé de Dieu"** (1). Mais mama Chimpa prophétise déjà le malheur : **"le malheur vient de franchir les portes du royaume"** (2).

Les Bitandais bouleversent de fond en comble le rythme de la vie de ce pays, où la guerre est proscrite parce qu'elle n'est rentable pour personne.

L'exploitation des richesses du pays est une des préoccu-pations majeures des Bitandais.

Diogo rejoint le Bitanda ; il rend compte à son roi, lui décrit le pays et il insiste particulièrement sur la richesse du territoire, sur les moeurs ...en fin de compte c'est une terre à exploiter et à civiliser.

(1) *Ibid.*, 2ème tableau, p.32.
(2) *Idem.*

Cette pièce est la relation de la rencontre des premiers Européens avec les africains.

Au début, l'atmosphère était à la cordialité, mais lorsque les Bitandais s'étaient mis à imposer leurs lois et à exploiter les congolais, au niveau matériel que spirituel, le conflit éclata.

La pièce est une dénonciation de la néo-colonisation. Elle s'articule sur deux grands centres d'intérêt :

1) La conquête et l'occupation du Congo.
2) La prise de conscience et la mort du roi, suivie de la révolte et du martyre de dona Béatrice.

> **"Il faut aller au-delà du Cap Luby ... pour l'honneur et la gloire du Bitanda ... pour l'amour de Dieu et par la grâce de Dieu, le Bitanda a abordé cette terre pour le plus grand bonheur des hommes"** (1).

---

(1) Béatrice du Congo, Éd. Présence Africaine, 1920, p.16 (Acte 1, 1er tableau).

Ces dirigeants ne sont pas plus juste et plus démocratiques que le colon étranger. Ce colon qui a humilié la population africaine pendant des décennies et leur a fait perdre toute dignité.

La critique y est virulente et c'est ce qui explique l'absence de toute localisation précise. Aucune notion spatio-temporelle. Pas de date, pas de nom, pas de lieu en rapport avec l'Afrique traditionnelle ou moderne.

> **"Et voici le passé qui surnage, remonte en grosses bulles du fond de la vase ! Je le croyais à jamais enseveli, il n'était qu'assoupi"** (1).

Sa troisième pièce le Béatrice du Congo nous montre un autre aspect du pouvoir économique et politique : l'aliénation aux intérêts étrangers. Une inspiration historique qui domine les événements et qui date des années 1704 et 1706, c'est-à-dire au XVIIIème siècle. C'est la date de la colonisation du Congo par les Bitandais, les européens.

---

(1) *Op.Cit*, p.12.

où, sur un ordre exprès du souverain, il est emprisonné.

> **"La satire de l'arrivisme forcené, ne prend toute sa signification que si on la met d'abord en relation avec l'époque et le lieu où elle s'opère"** (1).

L'ivoirien garde toujours l'espoir d'une vie meilleure. Et le rêve est encore possible.

Dans la seconde pièce, Les Voix dans le Vent, l'auteur dénonce le pouvoir absolu personnel.

Nahoubou, personnage principal de la pièce, maître absolu et tyrannique qui sème la terreur partout où il va, qui ne sent la réussite que dans un climat de violence et d'injustice. Nahoubou symbolise les dirigeants africains qui ont succédé aux Blancs dans la gestion de leur pays :

> **"Les chiens, les chats, les oiseaux sont les chemins les plus courts pour arriver à l'homme. Sur eux on se fait la main, les devins sont formels"** (2).

---

(1) Comprendre l'oeuvre de B.D. - Nicole Vincileoni – Les Classiques Africains, p.175.

(2) Les Voix dans le Vent, Éd. Clé, p.19.

> **"Le roi est très content de tout ce que ton roi, son collègue, a fait envoyer. A son tour, il te demande de lui remettre ces quelques pots de poudre d'or. Le roi te fait dire de garder et la poudre d'or et le porteur de poudre d'or ..."** (1).

La réception se termine et les traités commerciaux seront signés, grâce à M. Thôgô-Gnini qui facilitera la tâche en maltraitant ses compatriotes. Il s'agit de drainer les richesses du sol et du sous-sol de l'Afrique. Les choses ne se limitent pas aux travaux forcés. Ceux qui résistent sont jetés en prison.

. Ainsi on assiste à l'apparition d'une nouvelle société qui a perdu sa paix. L'Africain n'est plus satisfait de sa vie. C'est la vie moderne avec ses nouveaux composants, ses classes, ses catégories. M. Thôgô-Gnini est le personnage principal de la comédie de Dadié. La pièce décrit la "*résistible*" ascension de ce personnage ambitieux et sans scrupule jusqu'à la fin du VIème

(1) Op. Cit., p.14, 1er tableau

faire dans ce pays, homme blanc ?", "*Qui peut voiler l'éclat du soleil ?"*. Lui répond le Blanc ... "*Ce pays du soleil nous est très cher, il est au centre de tous nos rêves*". Voilà comment le Blanc a su jouer son rôle devant la faiblesse de Monsieur Thôgo Gnini ... qui cherche un renom ... honneur ... richesse ... Ainsi M. Thôgô Gnini n'est que la métamorphose de l'Afrique et de M. Thôgô une même transformation. Les valeurs ont changées. La vie primitive et sereine devient une autre vie avec des nouveaux besoins.

Dès le premier tableau et au cours de la réception du roi pour le Blanc, on assiste à la présentation des cadeaux :

> **"Une bonne perruque blonde, brune**
> **ou rousse aucune importance,**
> **l'essentiel est qu'une tête**
> **couronnée porte perruque ..."** (1).

Cadeaux peu dignes du roi et inadaptés au climat.

En profitant de l'ignorance du roi. Par contre, le roi offre aux visiteurs des précieux cadeaux :

---

(1) *Op Cit.*, p.13, 1er tableau

d'autres richesses : huile de palme, coton et peaux, produits qui s'ajoutent au commerce déjà établi de l'or, de l'ivoire, de la gomme.

Ces africains qui, arrachés à leur terre par le Blanc, y reviennent contaminés par les vices et les défauts de l'hom- me blanc. "*Tu seras toi notre auxiliaire le plus précieux ...*" dit le Blanc à Thôgo Gnini et "*nous t'enrichirons ...*" et lui remet une enveloppe ...

> **"Ce qui est certain, c'est que nous sommes sur terre, qu'il faut sur terre vivre en compagnie d'un dieu visible, tangible et ce dieu le voici** (il sort des liasses des billets de banque de ses poches)" (1)

de l'argent ! ... Beaucoup d'honneurs ... Voilà comment se déroule le crime et l'exploitation de l'homme blanc pour les nègres et comment les humilier.

Au début, M. Thôgô-Gnini refusait l'homme blanc en disant que jamais le soleil ne se couche sur ce qui est vrai ! Ce que la nuit cache, le jour le relève "*Que viens-tu*

(1) Monsieur Thôgo Gnini, Éd. Présence Africaine, 1970, pp.18-22, 1er tableau.

Le personnage de M. Thôgo Gnini prend peut-être encore plus de saveur ironique ramené au seul contexte historique de la Côte-d'Ivoire où Dioula et Nzima furent des agents actifs de l'emprise de **"économie de pillage"** (1) instaurée par la colonisation.

L'action de la pièce se situe sur les côtes occidentales d'Afrique vers 1840.

> **"C'est au XIXème siècle, période de l'indus-trialisation de l'Europe,**
> l'époque de la traite coupable" **(2)**

au commerce innocent, époque particulière des relations entre l'Europe et l'Afrique : Si la traite se maintient encore, certains pays européens, dont la France et la Grande Bretagne, sont liés par des conventions formelles pour l'abolition de celle-ci. Les commerçants européens sont désormais intéressés par

---

(1) Comprendre "l'oeuvre de B.B. Dadié - Nicole Vincileoni - les classiques africains - Note No.465, p.308".

(2) B. Kotchy (la critique sociale dans l'oeuvre théâtrale de B.B. Dadié, p.176.

Mais pour le catholique Dadié, c'est tout de même un lieu de perversion. C'est effectivement le lieu de rendez-vous des pauvres et des riches. On y vient affirmer son degré de "*civilisation*".

Le café est pour Dadié un lieu de perdition au sens achevé du terme puisque les grands vices se conjuguent pour divertir l'homme : l'alcool, la prostitution et, au bout de tout cela, l'argent.

ANALYSE DES PIECES:

Monsieur Thôgo Gnini, dont le nom signifie en Diouala "*le chercher de nom*", est le personnage principal de la comédie de Dadié. Elle est écrite en 1966 pour tenter de briser le climat de suspicion qui avait succédé en Côte-d'Ivoire aux drames des années 1963-1964.

La pièce décrit la "*résistible*" ascension de ce personnage ambitieux et sans scrupule jusqu'à la fin ..., sur un ordre exprès du souverain, il est emprisonné.

C'est une satire de l'arrivisme forcené d'un chercheur de nom et de renom, l'ascension de M. Thôgo Gnini ne prend toute sa signification que si on le met d'abord en relation avec l'époque et le lieu où elle s'opère.

condition sociale. C,est pourquoi Yagba se trouve aux côtés de l'agent d'affaires, prenant du thé de Chine.

Il représente la nouvelle division de travail. Pourtant ce crieur qui contribue à la diffusion de l'information est lui aussi un déchet de la nouvelle société. En principe, lui et la plupart de ses pairs qui courent par la rue, se situent entre dix et dix-huit ans. Très tôt ils ont dû interrompre leurs études à cause de l'infortune des parents ; mais très souvent, ils ont été exclus de l'école, parce qu'ils n'ont pas pu réussir au concours d'entrée, ou sont considérés trop âgés pour franchir le seuil de la troisième.

Quelles que soient les raisons, ils sont sortis de l'école sans aucune qualification et se retrouvent vendeurs de journaux. Ils sont fils de paysans ou d'ouvriers ... élevés loin de tout milieu socio-culturel moderne. Comme la plupart des fils de fonctionnaires, ils n'avaient pas le droit d'accuser le moindre retard scolaire. C'est le spectacle de la rue.

Le café a une autre dimension. C'est une innovation. Inconnu dans la société africaine, ce n'est pourtant pas tout à fait le lieu des frivolités intellectuelles.

La première transformation sociale est la désagrégation qui s'accentue par l'implantation des villes par l'importance que l'on accorde à l'argent.

Le mot ville n'est pas expressément mentionné dans les premières pages de Monsieur Thôgo Gnini par exemple ; mais nous pouvons y déceler sa structure.

C'est d'ailleurs celle de toutes les villes coloniales comprenant une rue principale avec un café. Celui-ci attire prostitués, mendiants, vendeurs de journaux. Nous sommes bien dans le quartier européen car en colonie il existe la ville-basse et la ville-haute. Comme le mendiant, la fille de joie Yagba est aussi une victime de l'Afrique moderne. Elle n'a certainement pas pu s'intégrer aux structures villageoises, ni s'adapter aux véritables concurrences sociales.

Coincée entre les travaux champêtres et la technique moderne qu'elle ignore, elle n'a trouvé qu'une seule planche de salut : la vente de sa chair.

C'est le nouveau commerce auquel se livrent toutes ces filles qui, bien que rejetées par la société, s'évertuent à s'y insérer ; malgré leur ignorance ou leur modeste

C'est pourquoi la critique des années 1953-1958 est un échec. Elle est l'expression de l'idéologie coloniale. Elle correspondait à une certaine prise de position de Dadié, à une certaine vision du monde.

Il y a donc de la part de Dadié dramaturge :

- **Critique des institutions coloniales** :

Dadié se dégage de l'influence de l'idéologie dominante et s'insurge contre l'exploitation économique, du pouvoir autocratique des rois nègres.

Désormais le dramaturge s'engage dans une critique beaucoup plus politique et sociale sans omettre le rapport constant qui existe entre l'économie et la politique, car de la première découle la seconde.

- **Transformations Economico-sociales** :

Dès qu'il prend contact avec l'Afrique, l'homme blanc de la société capitaliste, par sa conception de la propriété privée et par son mode de production, désorganise la collectivité indigène.

> **"On est plus à l'aise pour les traiter, on prend de la distance, du recul ... Car il ne faut jamais attaquer de front"** (1).

C'est dans cette perspective qu'il construit cette nouvelle dramaturgie de la contestation dont l'analyse de chacune des oeuvres nous permettra de mieux mettre en relief la critique de la société africaine.

II. Critique des éléments culturels et traditionnels :

Animé par le désir de voir la Côte-d'Ivoire épouser les mœurs européennes, Bernard Dadié considère la pratique de l'hospitalité comme une tendance à favoriser le parasitisme, surtout à cette période de notre histoire où les contraintes de la ville acculent à vivre "*chacun pour soi*".

D'autre part, tout étranger est considéré comme un génie, ou une divinité, ce qui confère à l'hospitalité un aspect mystique. C'est pourquoi il faut accueillir l'étranger avec respect et bienveillance.

---

(1) B. Dadié, Bingo, No.225, octobre 1971, pp.40-43.

Voilà une orientation nouvelle à laquelle Bernard Dadié dut être sensible. Mais ce sont les événements politiques surtout qui féconderont sa prochaine production. Lui qui, à un moment donné, avait cru à une indépendance réelle de l'Afrique, sort de ses illusions.

Six ans après les indépendances, le silence de Bernard Dadié devait bien signifier : attente, prudence, réflexion et action sur les événements d'une nouvelle société. Bernard Dadié s'engage à peu près dans la même voie : la voie de la dénonciation des parvenus avec Monsieur Thôgô-Gnini, symbole de la puissance économique, de l'autocratie avec Les Voix dans le Vent ; de l'abdication du pouvoir et de la dignité africaine, au profit du colonisateur, avec Béatrice du Congo et Iles de Tempêtes. Ainsi, de 1966 à 1974, Dadié va-t-il se référer constamment à l'histoire. Toutes ces pièces, à l'exception de Les Voix dans le Vent qui plonge directement dans l'actualité, s'inspirent de l'histoire de la conquête coloniale.

Dadié explique ce recours :

l'heure actuelle aider l'Afrique à se reconstruire ; c'est pourquoi, dit-il à juste titre :

> **"Mon théâtre est surtout politique parce que les problèmes majeurs en Afrique sont des problèmes politiques"** (1).

L'oeuvre doit refléter la société, s'intégrer à la vie, contribuer à sa transformation pour une mise en question des structures et des institutions. C'est pourquoi, les premiers, Kateb Yacine et Césaire ont choisi de vivre profondément de l'intérieur à travers leurs écrits dramatiques, l'événement politique de l'Afrique ; ils y considèrent à la fois la colonisation et les premiers moments des indépendances afin d'amener à une juste appréhension les problèmes de l'heure.

Le théâtre retrouve ainsi en Afrique sa vocation initiale, authen-tique : il redevient un facteur de prise de conscience, un moyen d'éducation, une force mobilisatrice.

---

(1) Césaire, Interview accordée au Magazine littéraire, No.34, 1969.

abordés sont mineurs. Ces oeuvres définissent un certain état d'esprit : l'adhésion du colonisé aux vues du colonisateur : elles sous-tendent une certaine politique que Dadié dénoncera plus tard.

De 1958 à 1966, c'est la période de grand silence du dramaturge ivoirien. Huit années d'observation, de réflexion, et aussi de mûrissement. N'a-t-il pas trouvé dans l'événement des indépendances l'aboutissement de ses rêves politiques ... ? En tout cas pendant huit ans Bernard Dadié s'est tu !

Les nouvelles données de l'Afrique exigent la pratique d'un nouveau genre propre à la lutte de libération totale des opprimés. C'est ce théâtre qui n'est d'ailleurs pas simple art de divertissement mais moyen d'information, de formation. Comme dans l'Afrique traditionnelle, il doit assumer une fonction sociale réelle ; et pour ce faire, s'intégrer à la vie de ce peuple qui se cherche en vue d'une renaissance positive. En effet, selon Césaire, seul un théâtre social et politique peut à

africain, à la mesure des nécessités et des exigences de notre époque" (1).

Que nous propose donc Bernard Dadié ? Une renonciation aux valeurs africaines. La pièce Min-Adjao suggère le calque pur et simple de la législation française en matière de succession alors que "*chaque usage a sa raison*".

Il y a certes souci de transformation profonde des mentalités ; mais sans participation de la collectivité indigène aux réformes sociales. Tout est imposé de l'extérieur selon les besoins économiques du dominant. C'est au nom de ce changement non réfléchi par le peuple concerné que Dadié critique la société négro-africaine.

Toutes les pièces de Dadié, depuis sa première tentative théâtrale avec Les Villes jusqu'à la trilogie bouffonne : Situation Difficile, Serment d'Amour, Les Enfants, nous situent dans un contexte partiellement dévoilé : la critique y est sommaire et les problèmes

(1) Bakary Traore, préface de l'Exil d'Alboueri, p.10. Paris, J. Oswald, 1967.

des composantes de la nouvelle société est absente. C'est le monde blanc dont l'ombre puissante plane sur la commu-nauté indigène.

Sur six pièces, une seule nous présente ce monde européen, face à l'indigène qu'il ne cherche d'ailleurs pas à comprendre : le conflit dominant / dominé est alors à peine évoqué dans

Min-Adjao.

Cette première écriture dramatique de l'auteur ivoirien ne peut pas s'inscrire dans la perspective de l'éveil des consciences. Ce n'est pas non plus un théâtre national parce qu'il ne se fonde pas sur l'esthétique négro-africaine, ne lui ouvre aucun horizon nouveau ; parce qu'il se situe loin des préoccupations majeures de l'Afrique. Il s'agit pour le dramaturge africain comme le souligne Bakary,

> **"de donner un contenu aux pièces, de se lier à son temps et de l'exprimer dramatiquement ; telles doivent être les préoccupations d'un théâtre**

reproduire le réel, de faire voir ; mais d'amener à la réflexion et à l'action créatrice. Ce théâtre donc ne représente pas la vie africaine. On ne voit presque jamais le contexte social dans lequel évoluent les personnages.

L'auteur ne définit pas les rapports qui relient les différents personnages.

Dans les pièces des années 1953-58, il s'attaque aux moeurs sociales. D'autre part, l'insuffisance de l'analyse psychologique n'est nullement compensée par la mimique, cet autre procédé du théâtre traditionnel qui exprime plus que le verbe.

Dadié continue à traîner ainsi un des défauts majeurs de l'esthétique du théâtre de Ponty. Ainsi la source du rire est surtout dans les situations. C'est par un gros rire presque dénué de tous les effets stylistiques négro-africains, musique, humour, rire que Dadié aborde les problèmes mineurs de la société contemporaine. Les acteurs de ces scènes sont presque toujours les indigènes, les seuls indigènes. Mais nulle part ne seront mis en question l'oppression coloniale, l'esclavage. D'autre part, dans la majorité des pièces de Dadié, l'une

Il n'y aura guère de la part de l'indigène, de sens ou de pouvoir de créativité, mais une attitude de réceptivité. Bernard Dadié sera influencé dans sa production dramatique par toutes sortes de considérations d'ordre littéraire, psychologique et politique.

Dans les années 1947-50 et depuis 1950, tout est redevenu comme avant. Le colonialisme a repris "*ses droits*".

Le nouveau mot d'ordre politique est "*Union et oubli*". Les colons contrôlent la situation sur tous les plans. Dadié, homme prudent, déjà éprouvé par une expérience sans issue, a choisi de collaborer. Il écrit les vrais problèmes du peuple, des pièces sommaires qu'il considère lui-même plus tard comme des "*brouillons*". C'est pourquoi non seulement il va en guerre contre les fondements des valeurs africaines, mais subit servilement l'influence de l'écriture dramatique étrangère. L'oeuvre de Bernard Dadié qui voulait contribuer à l'éducation de sa société, utilise comme l'a fait Molière, le rire destiné au peuple. Il s'agit pour Dadié de provoquer le gros rire pour montrer les travers de l'époque. Il ne s'agit pas de

maison paternelle du village. En effet, dans les villages, les jeunes filles, même mariées, sont en rapport constant avec les parents à qui elles rendent régulièrement visite.

De telles absences ne peuvent qu'engendrer des infidélités conjugales, autres moeurs urbaines que Bernard Dadié dénonce en même temps qu'il se rit de la conception autocratique du mari, conception selon laquelle l'homme relègue les femmes au dernier rang et les traite en esclaves.

Bernard Dadié puise ses sujets aux sources de l'actualité contemporaine. Il s'agit de dénoncer dans les pratiques coutumières, ce qui risque d'entraver l'évolution harmonieuse de la Côte-d'Ivoire. Cette évolution signifie que, dans sa conception théorique, le monde ivoirien doit répondre positivement à la doctrine de l'assimilation culturelle : une seule civilisation de référence, celle de l'Europe.

Au niveau pratique, le degré d'évolution doit se mesurer à l'adoption totale de la culture, des moeurs, des institutions européennes : ce qui veut dire que tout progrès social doit venir de l'extérieur.

"Retracer très simplement quelques moments caractéristiques de la vie authentique des Noirs".

Coffi Gadeau suit à peu près la même voie en gardant quelque indépendance. Dans l'ensemble, l'oeuvre de Coffi Gadeau est de tendance moralisante.

Ce n'est pas le cas des réformistes Amon d'Aby et Bernard Dadié qui s'attaquent à la coutume Amon D'Aby se fera particuliè-rement le propagandiste de l'idéologie coloniale.

Bernard Dadié militant conscient du R.D.A. (Rassemblement Démocratique Africain), fait la critique de la société indigène et dénonce particulièrement les coutumes. A travers une trilogie bouffonne, <u>La Situation Difficile</u>, <u>Serment d'Amour</u> (1954) et <u>Les Enfants</u>, il se rit des moeurs citadines. Dans <u>Situation Difficile</u>, par exemple, il attire l'attention du public sur l'inadaptation des moeurs de l'Afrique traditionnelle à la civilisation urbaine. Aussi critique-t-il cette manie qu'éprouvent les jeunes femmes à vouloir délaisser leur foyer pour la

Les écrivains ivoiriens des années 1933-58, en général, le dramaturge Bernard Dadié en particulier, ne peuvent pas démentir cette assertion. Ils assument la culture du maître, surtout au niveau du théâtre.
De 1938 à 1948, en Côte-d'Ivoire trois auteurs : Coffi Gadeau, Fily Sissoko et Amon d'Aby composent quinze pièces de théâtre classique et aux oeuvres de la littérature française ne s'en écarte pas fondamentalement cependant, car il s'inspirera des meilleures productions de William-Ponty.

Amon d'Aby en définit les objectifs : tout en s'inspirant de l'histoire, des coutumes, et des légendes, ce théâtre doit enseigner le dévouement à l'intérêt général, le respect de la parole donnée, critiquer la civilisation mal comprise qui constitue le défaut général des jeunes gens, lutter contre le charlatanisme qui retarde la civilisation.

Deux tendances remarquables apparaissent au niveau des animateurs. Il y a les continuateurs directs de la conception de théâtre de Ponty :

sont difficilement acquis car tout entre en jeu : caractère et travail, surtout caractère" (1).

Cette politique est confirmée par l'inspecteur général de l'A.O.F. Hardy.

Après un tel lavage de cerveau, la soumission aveugle ne pouvait qu'être l'apanage du nègre "*lettré*". La sous-culture dispensée et mal assimilée, la glorification de la France constamment entre-tenue ont produit chez la plupart des colonisés à la fois une attitude d'infériorité et une position d'être entièrement soumis à la cause du maître.

C'est à travers l'écriture théâtrale que les anciens de l'école Ponty vont exprimer leur état de colonisés. Nous y trouverons chez Dadié à la fois le sens de la soumission et de la libération. Mais, dans son ensemble, le nouveau théâtre africain, est un théâtre d'imitation, un véhicule de l'idéologie coloniale et les premières pièces de Bernard Dadié n'échapperont pas à l'emprise de tout le contexte intellectuel, psychologique, politique de l'époque 1933-58.

(1) B. Dadié, Présence Africaine, No. XI, 1957.

Cette restriction n'est pas le fait d'un manque de ressources financières. Ce sont des précautions en vue d'éviter un débordement éventuel.

Plus il y aura de nègres instruits, plus vite risque de s'accélérer la prise de conscience de la situation coloniale. Plus l'enseignement se développe, plus on essaie de réduire, de sélectionner le nombre des élèves, de rabaisser le niveau du programme.

Bernard Dadié lui-même dans un article intitulé Misère de l'enseignement en A.O.F., dénonce cette pratique :

> **"L'enseignement réduit, la sélection fut sévère. Au travers du tamis ne passaient que les grains vraiment fins ... Les écoles régionales sélectionnaient, envoyaient les bons grains dans les écoles dites "cours de sélection" qui, à leur tour, sélectionnaient encore avant d'expédier dans les E.P.S. (École Primaire Supérieure) et ces dernières, elles aussi, sélec-tionnaient avant de faire passer le concours d'entrée à l'École Normale William-Ponty. L'on peut dire des diplômes locaux qu'ils**

de l'instruction. Il s'agissait de lui donner une culture française.

Le recrutement des élèves se fera d'abord au niveau de ceux dont les parents sont acquis à la cause française : les chefs coutumiers, les fonctionnaires, les anciens combattants ... Par contre, limiter le nombre des enfants de paysans.

En matière d'enseignement, il faut se garder d'être très généreux. C'est la consigne que donne le gouverneur général Roume dans le Journal Officiel No.1024 du 10 mai 1924 :

> **"Choisissons nos élèves tout d'abord parmi les fils des chefs et des notables, la société indigène est très hiérarchisée. Les classes sociales sont nettement déterminées par l'hérédité et la coutume. C'est sur elles que s'appuie notre autorité dans l'administration du pays ..."** (1).

(1) G.G. Roume, Journal Officiel, No.1024, du 10 mai 1924.

Ainsi le théâtre moderne naissait-il dans une période de contrainte. Les intellectuels africains n'avaient pas le droit de parler de leurs vrais problèmes, ils ne pouvaient cependant contester, déjà des écrivains
français le faisaient malgré les risques qu'ils couraient : en 1921, René Maran avec Batouala, en 1929 Albert Londres
avec Terre d'Ébène, critiquaient pour la première fois le système colonial.

Pourtant le pouvoir colonial n'a jamais perdu de vue l'impor-tance de la culture dans la société ; de son rôle de l'éveil des consciences dans toute collectivité opprimée. Pour continuer à dominer les indigènes afin de mieux tirer des richesses de leur terre, il fallait les dépersonnaliser par la doctrine de l'assimilation. Pour ce, il fallait d'abord toutes les bases culturelles africaines ; il s'agissait de nier les valeurs de l'oeuvre d'art ou de les détruire effectivement. On voulait créer chez eux un complexe d'infériorité. Ceci permettait de subordonner plus facilement le nègre à la culture européenne par le biais

"J'ai écrit ma première pièce de théâtre, Les Villes, en 1933, lors du

transfert de la capitale de la Côte-d'Ivoire de Bingerville à Abidjan. Dans le cadre des festivités on avait organisé des manifestations culturelles et j'ai imaginé un dialogue entre Assinie la première capitale, Grand-Bassam la deuxièm , Bingerville, Abidjan et Bouaké ... qui sera peut-être une future capitale. Ces villes se disputaient dans ma pièce leur "*couronne*" de capitale. Le théâtre n'existait pas par écrit. Mais la culture africaine était un peu en marge de la culture elle-même. Nous étions dans une période où l'on ne parlait que de la France sur ce plan-là. Il semblait à cette époque que ceux qui étaient soumis n'avaient pas de valeur culturelle" (1).

(1) Dadié, Interview accordée à Bingo, No.225, octobre 1971, p.40.

Le Théâtre dans l'Histoire

Introduction :

I. *Le contexte général* :

L'Oppression coloniale de 1933 à 1958.

Dès 1933, Dadié offre qu public éburnéen sa première pièce intitulée Les Villes. Il se moquait des fantaisies des autorités administratives de ce temps-là qui déplaçaient constamment la capitale ivoirienne. Mais la pièce ne pouvait pas aborder sérieu-sement les grands problèmes de mutations sociales qui se posaient alors, par suite de la rencontre brutale des deux civilisations. Dadié dut attendre plus tard pour se venger violemment à travers sa première pièce de l'indépendance.

Monsieur Thôgô-Gnini :

Les hommes nouveaux issus de cette société moderne. Voici d'ailleurs le témoignage de l'auteur lui-même :

Le Théâtre de Bernard Dadié

Le Problème Colonial

par

Fifi Farid Maximos
Académie des Arts

يطلب من

* مكتبة الأنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد- القاهرة.
ت: ٣٩١٤٣٧٧

* مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد- القاهرة.
ت ٣٩٢٩١٩٢

مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول.
تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣

* مكتبة دار البشير بطنطا
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق.
ت: ٣٣٠٥٥٣٨

* مكتبة الآداب
٤٢ ميدان الأوبرا.
ت: ٣٩٠٠٨٦٨-٣٩١٩٢٧٧

* مكتبة دار العلم
الفيوم- حي الجامعة.
ت ٣٤٥٨١٣

مكتبة مدبولى
ميدان طلعت حرب- القاهرة

جمع كمبيوتر وتنسيق
مكتب المستقبل
ت٧١٦٢٠٧٠- ٠١٢٧٠١٣٧١٧

FIKR WA IBDA'

- **Le Théâtre de Bernard Dadié**
  Le Problème Colonial

- **Sens et signifiance dans la traduction d'un poème**

- **Un Cheminement dans la vie de FranÇoise Mallet-Joris**

- **"Choc des civilisations", dialogue des cultures",...**
  Une lecture critique du discours franÇais

NO. 35

June. 2006

